الدكتور غالي شكري

دفاع عن النقد ريشي

سوسيولوجيا النقد العربي الحديث

خلفية سوسيولوجية

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

بيروت ـ لبنان
ص. ب ١١١٨١٣
تلفون ٣١٣٦٥٩
٣٠٩٤٧٠

الطبعة الأولى
كانون الاول (ديسمبر) ١٩٨١
الطبعة الثانية ١٩٩٣

مقدمة الطبعة الثانية

ظهر هذا الكتاب للمرة الأولى في [illegible] مصر عام ١٩٨١ تحت عنوان لم يكن من اختياري هو «سوسيولوجية النقد العربي الحديث». وأن العنوان الذي يحمله هو العنوان الحالي «دفاع عن النقد - فلسفة سوسيولوجية». والفرق كبير بين العنوانين.

فلقد كان الأمر الرئيسي الذي دعاني للدفاع عن النقد في كتاب كامل هو مطاردة الإعلام لي ولغيري بسؤال مكرر هو «كيف ترى أزمة النقد» وكأن الأمر المفروغ منه هو أن النقد وحده دون بقية أنشطة الإبداع الثقافي هو الذي يعاني من أزمة مستعصية. وهي أيضا أزمة «دائمة» أو دورية، فلا تخلو الندوات السنوية وكتابات الأدباء من هذا السؤال المستمر.

وقد حفزني ذلك إلى قراءة نقدنا الحديث أثناء هذا «الدفاع» من وجهة نظر سوسيولوجية. أي إنه ليس القصد من هذا الكتاب دفاعا بالمعنى الدارج عما إذا كان النقد يؤدي واجبه أم لا، أو ماذا إن كان في أزمة أم لا، فالنقد

الغلاف: بريشة الفنان
د. محمد طه حسين

كغيره من إبداعات الحياة يعاني من أزمات عديدة. ولكني حاولت أن أقرأ

الخلفية السوسيولوجية لاتجاهات النقد
في بلادنا للتعرف على طبيعة السؤال المطروح،
وما اذا كان يلد أسئلة أخرى غير مطروحة.
للنقد خصوصية، ولا يزعم هذا الكتاب
أنه "يؤرخ" لهذه الخصوصية في تطورها
المعقد، أو أنه يقوم بعملية "نقد
النقد". وانما هو يركز على الاطار
الاجتماعي الذي يحدد أنماط الفكر النقدي،
وعلاقته بعملية الانتاج والاستهلاك.
لسنا اذن بازاء جواب على السؤال
الاعلامي الغاضب أو شكاوى
المبدع الغاضب، وانما نحن نستفيد من
السؤال الشائع لاستخلاص أسئلة
جديدة حول ما هو أهم في العمليات الثقافية
التي أفرزته، من داخل النقد لا من خارجه.
واذا كان قد مضى أكثر من عشر
سنوات على الطبعة الأولى خارج مصر، فان
هذه الطبعة الأولى داخلها لا تضيف جديداً
لأن السؤال ما يزال قائماً.

غالي شكري
أول يوليو ١٩٩٣

~~سوسيولوجيا النقد العربي الحديث~~

مقدمة

ليس هذا الكتاب ـ بالطبع ـ تأريخاً للنقد العربي الحديث ، فما أكثر المجلدات التي تتناول هذا التاريخ . كما أنني لست متخصصاً لهذا النوع من العمل .

ولكني حاولت هنا أن أقدم الخلفية السوسيولوجية لقصة النقد العربي الحديث في مجملها وخطها العام . ذلك أنني أعتقد أن علم الاجتماع الثقافي بين المناهج المعاصرة هو أقدرها على التكيف مع خصوصية الحركة النقدية العربية . وهي خصوصية لا تتضح فعلاً ، إلاّ إذا تعرفنا على المناخ الذي أثمر تيارات هذه الحركة واتجاهاتها . وهو مناخ نادراً ما نجد له نظيراً في الحركات النقدية غير العربية .

لذلك اتبعت أسلوباً في تأليف هذا الكتاب مؤداه : افتراض مجموعة من الأسئلة الواقعية حول ما يسمى حيناً بأزمة النقد العربي المعاصر وأحياناً بغياب هذا النقد أصلاً . وقد حدث بين أوائل عام ١٩٧٦ وأواخر عام ١٩٧٧ أن شارك بعض كبار النقاد في الحملة على النقد فتساءلوا في أسف أين جيل العمالقة ؟ لقد هرب النقاد من الأدب الى الصحافة . لقد غاب الأدب فغاب النقد . لقد غابت الحريات فغاب النقد ، إلى غير ذلك من تساؤلات واجوبة .

مجموعة الأسئلة ـ الفروض اذن التي وضعتها ، هي لتقديم الد اب

النقيض أو الجواب الأقرب إلى الصواب بتعبير أدق ، بمحاولة استكشاف البنية الاجتماعية الثقافية لمسيرة نقدنا الحديث .

والنقطة الثانية في بناء هذا الكتاب ، هي أن الجواب السوسيولوجي على السؤال الثقافي ، أخذ منحى روائياً معاكساً تماماً للنهج الاكاديمي المعتاد ، فقد رحت « أحكي » قصة النقد العربي الحديث ، بطولاتها وأبطالها ، انكساراتها وهزائمها ، تجلياتها واخفاقاتها ، بلغة الحكاية ، لا لتيسير الأمور ، بل العكس لاستشفاف التفاصيل الدقيقة والعينات الصغيرة والحوادث البسيطة التي تصوغ « حركة » النقد ، والتي منها تصاغ القضايا الكبيرة والافكار العامة ، وليس العكس . أي أن السرد القصصي كان اداة سوسيو ثقافية لاجتلاء الملامح التفصيلية للوحة ، بدلاً من اسقاط « مفهوم » سابق على تشكل الحركة النقدية بمنطق مسارها بعيداً عن « الحقيقة الأدبية » .

والنقطة الثالثة ، هي أن هذا السياق قد أنجز في التعبير النهائي لغة تخففت من الأعباء الأكاديمية المعتادة ، فالجواب الروائي ليست له « مراجع » بل يتضمن اشارات ورد ذكرها في الخاتمة . والتخفف من الأعباء الأكاديمية يعني مشقة استنبات لغة روائية لا تتناقض مع « العلم » .

* * *

إنها على أية حال تجربة ، وكأية تجربة ينقصها الكثير . فهي لا تكتمل إلا بدورتها الجدلية مع القارىء والناقد والأديب صاحب المادة الرئيسية لأي نقد .

وأرجو أن يكون واضحاً مرة أخرى أن هذا الكتاب ، كما أنه ليس تأريخاً لنقد فهو أيضاً ليس نقداً للنقد مهما كانت هناك من أحكام أو تقويمات فهي مجرد محطات واشارات في الطريق . لذلك فهناك عشرات

النقاد والمؤلفات النقدية الهامة لم يرد ذكرها ، ولا يعني ذلك مطلقاً موقفاً منها ... بل يعني ببساطة أن غيرها « يمثل » دورها في الحكاية . وبالعكس ، هناك ذكر لبعض الأعمال الرديئة ، لأنها تمثل دوراً آخر ، وهكذا .

على أنه في السلب والايجاب ، كان يعنيني « النقد » نفسه و « حركته » أكثر كثيراً من النقاد أنفسهم وأعمالهم ، فهو « البطل الحقيقي » الذي يستحق أن ننحت له تمثالاً في كل شارع أدبي من شوارع المدينة الثقافية العربية المعاصرة . ولكنه للأسف تمثال ممنوع من النحت ، لأن المدينة بأسرها محاصرة بقوات الظلام الزاحفة من كل مكان .

د . غالي شكري

باريس ١ / ٧ / ١٩٨١

الرحلة

(١)

« ليس هناك نقد ، لأنه ليس هناك أدب » ، هكذا يقال . و « الصحافة خطفت خيرة النقاد وحولتهم الى صحفيين » ، قيل أيضاً . و « النقد يحتاج الى حرية التعبير أكثر من الأدب ، ولأنه ليست هناك حريات فليس هناك نقد » ، قالوا كذلك . و « لم نعد في عصر العمالقة الذين وهبوا حياتهم للنقد ، وانما نحن في عصر اللهاث وراء لقمة الخبز بأسهل الطرق ، عصر التعليقات السريعة على كتاب يعيدون ما كتب على ظهر غلافه بصيغة أخرى ، أو مسرحية تتفوق فيها الممثلة على نفسها ، أو فيلم ينتهي بسهرة ممتعة مع نجومه » ، يقولون . و « لقد هاجر صفوة النقاد الى الخارج ، وهم يعملون كل شيء سوى النقد » ، هكذا اختتموا أقوالهم .

وللوهلة الأولى ، تبدو هذه الاتهامات وغيرها صحيحة. فلا شك أن مواكبة النقد للأدب العربي الحديث ، في الاونة الأخيرة ، تبدو ضعيفة ان لم تكن معدومة . ولا شك أيضاً أن معظم النقاد العرب يعملون في الصحافة . كما أننا لسنا بالقطع في عصر طه حسين والعقاد والمازني ومحمد مندور . وأخيراً فلا بد من الاعتراف بأن بعضاً من أهم نقادنا يقيم الآن في الغرب .

ولكننا عند التمهل ندرك أنها اتهامات سطحية لا تطال رأس المتهم ... فليس صحيحاً مثلاً أنه حين يغيب الأدب ـ اذا غاب ـ يغيب النقد . لأن النقد ليس نباتاً طفيلياً يتسلق على أشجار الورد . ولأن النقد ليس مجاله الوحيد هو « التطبيق » على الأدب ، فان له مجالاً آخر حيوياً هو « التنظير » و « التأريخ » و « التأصيل » .

ان الدعوى القائلة بأن النقد غائب ـ لزوماً ـ بغياب الأدب ، تتضمن في ثناياها مفهوماً خاطئاً عن النقد وتوصيفاً ضاراً لوظيفته . ومن الصعب الاحتجاج بأن « كتاب الشعر » لأرسطو جاء تالياً للتراجيديات اليونانية ... فكتاب الشعر لم يكن تابعاً لأعمال أسخيلوس ويوربيدس وسوفوكليس ، لم يكن مفسراً لها أو شارحاً ، لم يكن « انطباعاً » عنها . وانما كان كتاب الشعر وسيظل « اكتشافاً » للروح اليونانية باكتشاف القوانين الصانعة لمأساتها ، لذلك جاء هذا الكتاب العظيم « نظرية في الشعر » و « نظرية في الدراما » لا تطبيقاً لمنجزات الاسلاف ـ أفلاطون مثلاً ـ على الأدب .

وما يقال عن أرسطو يقال عن الروماني هوراس في كتاب « فن الشعر » وعن الألماني لسنغ في كتاب « لاوكون » ، وعن شيلي وكوليردج واليوت وكودويل من الانكليز ، وتين وسانت بيف من الفرنسيين وبيلنسكي وتشيرنشفسكي ودبروليوبوف من الروس ، ثم ميخائيل نعيمة في كتاب « الغربال » وطه حسين في « الشعر الجاهلي » من العرب ، وجورج لوكاتش من المجر وأرنست فيشر من النمسا .

... وغيرهم من كبار النقاد في مختلف العصور والأقطار ، كانوا ولا زالوا « كباراً » لأن النقد بين أيديهم لم يكن نباتاً متسلقاً على انتاج الآخرين ، علاقته بالأدب علاقة الندية والتكافؤ والأسرة الواحدة ، فكلاهما في تفاعل مع الآخر ومع الحياة ... ولكن « حضور » أحدهما ليس مرهوناً بحضور أو غياب الآخر . وان كان غياب « الأدب » احتمال نظري

مجرد يكاد يكون مستحيلاً . فالأدب ليس هو الانتاج الراهن فقط ، وليس هو الانتاج المحلي فحسب . بل الأدب هو « الحركة » الأدبية ، هو « التاريخ » الأدبي الموصول الحلقات ، هو أيضاً « التراث الانساني » كله في آداب الأمم المختلفة ...

ان مواكبة الأعمال الأدبية بالتقويم من أهم واجبات النقد ، ولكنها ليست وحدها هي النقد . بل إن هناك مدرسة نقدية معروفة بالمبالغة حيث تمتنع تماماً عن نقد الأحياء من الأدباء ، وتعتبر هذا النقد ناقصاً لأهم الشروط وهي وفاة الأديب ، حيث يكون قد اكتمل من ناحية ، وحيث تنتفي الانفعالات السلبية كالحقد أو الايجابية كالمجاملات من ناحية أخرى . ولسنا مع هذه المدرسة المتطرفة ولكننا لسنا أيضاً مع الاتجاه الذي يقصر « النقد » أو ازدهاره على « مواكبة » الأديب المعاصر ، فاذا غاب هذا الأدب - ونكرر انه احتمال مستحيل - لا تعود هناك وظيفة للنقد سوى الغياب .

ففضلاً عن أن هذا المفهوم للنقد ينطوي على تصور سلبي هو أن النقد مجرد رد فعل أشبه بالتعليق أو الصدى ، وليس علماً مستقلاً ، فانه يكاد يبرىء ساحة النقد من الاتهام ! ذلك أن هناك عشرات القضايا والمشكلات والأسئلة التي تنتظر النقد ، اذا « نام » الأدب ، أولها لماذا كانت هذه الظاهرة بالذات ، ظاهرة الجزر أو الانكسار أو التدهور ؟ وهل هي ظاهرة صحيحة أم مزيفة ، فقد يكون هناك وجه أو وجوه أخرى للأدب خافية عن النظر ، لأنها لم تحظ بذيوع وانتشار اجهزة الاعلام .

وثاني هذه القضايا - التي يمكن معالجتها بعيداً عن المواكبة اليومية للأدب - هي اكتشاف القوانين « الخاصة » لتطور الحركة الأدبية في زمان معين ومكان محدد . والناقد هنا يحتاج الى انتاج السنوات الخمسين أو المائة الماضية ، حتى يستخلص السمات العامة المشتركة التي تميز مسيرة التطور الأدبي هنا أو هناك ، خلال حقبة من الزمن . وتلي ذلك مباشرة

محاولة اكتشاف « القوانين النوعية » لكل من الرواية والمسرحية والقصة القصيرة والشعر .

ولا ريب في ان المكتبة العربية قد استضافت خلال ربع القرن الأخير بعض المؤلفات الهامة في « تاريخنا » الأدبي ... ولكنها في معظمها تكاد تكون تسجيلاً وصفياً ببلوغرافيا مع اجتهاد ملحوظ في التصنيف والفرز والتبويب ، دون التحليل والتركيب . وباستثناء كتابين للدكتور شكري محمد عياد حول القصة القصيرة وموسيقى الشعر العربي وكتاب « الروائي والأرض » للدكتور عبد المحسن طه بدر وكتاب « قضايا الشعر المعاصر » لنازك الملائكة وكتاب الباحث العراقي مصطفى جمال الدين عن العروض في الشعر الجديد ... ليست هناك المؤلفات التي تغربل فنوننا الأدبية وتاريخها لتستخلص قوانينها الفكرية والجمالية في « مصطلحات » خاصة بنا تجسد مسارنا لا مسارات غيرنا . وهي المؤلفات التي تحل إشكالاً مستعصياً على الحل منذ أمد بعيد . وهو التناقض بين مصطلحات النقد الغربي وتجربتنا الأدبية المحلية ، تناقض من شأنه أن يأسر أدبنا ـ بالتعسف ـ داخل قوالب لم يثمرها وان تأثر بها ... أو التخلي نهائياً عن هذه المصطلحات بحيث يصبح النقد « انطباعياً » خالصاً . وقع نقدنا بين حجري الرحى هذين زمنا طويلا . ولا زال أمام النقد العربي الحديث زمناً أطول لتأصيل المصطلح العربي القادر على تجسيد تجربتنا الخاصة واكتشاف قوانين تطورها .

فاذا انتهى النقد من هذه المهمة ـ التي لا تنتهي أبداً ـ فان عليه الاتجاه مباشرة الى المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث . وكتاب لويس عوض الذي يحمل هذا العنوان لا يحمل في تضاعيفه هذا المضمون ، فهو يتكلم عن المؤثرات الأجنبية في كل شيء الا في الأدب . والمدخل الوحيد الصحيح الى هذا الموضوع هو الأدب المقارن . والأدب المقارن في بلادنا ، أما أنه محصور بين الجدران الأكاديمية في أطروحات جامعية لا تنشر ،

واما أنه محاضرات نظرية لأساتذة الجامعة حول نشأة هذا العلم وتطوره . ولكن الأدب المقارن في حياتنا الأدبية ينبغي أن يكون بحثاً معاصراً عن الروافد التي أثرت في مجرى تطورنا الأدبي ، وتركت بصمات واضحة سلبية أو ايجابية على تاريخ أنواعنا الأدبية . ان اكتشاف قوانين التطور الداخلي لأدبنا لا تكتمل الا باكتشاف الروافد الأجنبية . وهي مهمة تحتاج الى شحذ كامل لاسلحتنا الموضوعية ، لأن الأدب المقارن مهدد دائماً ـ من الدارسين ـ بأحد خطرين : اما المبالغة في تضخيم الأثر الأجنبي أو المبالغة في تضخيم العنصر المحلي . ولكن النجاح في الدراسة المقارنة يضيف الى الوجه الأصيل المكتشف داخل التجربة المحلية ، ملامح الوجه المعاصر .

ولا يعيبنا نحن العرب أننا استلهمنا التراث الغربي في كثير من فنوننا الأدبية الحديثة ، لأسباب حضارية خارجة عن ارادتنا . ولكن العيب هو انكار هذه الحقيقة بأن نتجاهل رصد المؤثرات الأجنبية في أدبنا الحديث ، حتى نتعرف على أدبنا معرفة أعمق . ولا ريب في أن هذا الميدان من ميادين النقد العربي لا زال بكراً ، ويحتاج الى جهود اجيال كاملة .

اذا استطاع النقد ـ في غيبة الأدب أو حضوره ـ أن يقوم بهاتين المهمتين الرئيسيتين (اكتشاف القوانين الخاصة لمسارنا الأدبي أي تأصيل المصطلح وتحديد القيمة الداخلية المطلقة لأعمالنا الأدبية ، وكذلك اكتشاف التأثيرات الوافدة أي تحديد القيمة الخارجية النسبية لهذه الأعمال) فان النقد العربي يصبح مؤهلاً لاقتحام الرؤى النظرية للأدب والنقد على السواء . أي أنه يصبح بامكاننا الاسهام في نظرية الأدب ونظرية النقد .

وكما أننا عرفنا الكثير من المؤلفات حول « تاريخ » الأدب العربي القديم والحديث ، فقد عرفنا كذلك الكثير من المؤلفات حول النقد القديم والمعاصر . وفي هذا الصدد نستطيع أن نأخذ من كتابين للدكتور محمد

مندور مثالاً للقضية التي نطرحها ... فكتابه العظيم « النقد المنهجي عند العرب » هو تحليل وتركيب لأهم ثمرات النقد العربي القديم عند الجرجاني وأبي هلال العسكري وابن قتيبة وابن سلام وغيرهم . أما كتابه الهام « النقد والنقاد المعاصرون » فهو متابعة ذكية مستنيرة لمسيرة النقد المصري الحديث بدءا من الشيخ حسين المرصفي في « الوسيلة الأدبية » حتى لويس عوض ويحيى حقي . ولكنها متابعة قاصرة عن التحليل والتركيب الذي يؤدي الى نظرية عربية في النقد أو في أقل تقدير مساهمة عربية في بناء نظرية النقد .

هذه المفارقة بين كتابين لمؤلف واحد تدلنا على حقيقة مثيرة للتأمل ، هي أن تراثنا النقدي قد عثر الى حد كبير على استقصاءات رؤى شاملة ، تحليلاً وتركيباً على يدي مندور وغيره من المعاصرين والمستشرقين . أما أدبنا الحديث ، خلقاً ونقداً ، فلم يعثر بعد على هذه الرؤى . لذلك أسباب عدة ليس من بينها التقصير الفردي أو الجماعي .

السبب الأول ، بالطبع ، اننا لم ننجز المهمتين السالفتي الذكر ، وهما التأصيل والمقارنة . ولكن سبب الأسباب هو غياب الابداع الفلسفي، بما يشتمل عليه من نظرية في القيم ، لا مجرد نظرية المعرفة . والابداع الفلسفي ليس مقصوداً به نظرية جديدة في الفلسفة ، بل الاضافة الجديدة الى أية فلسفة قائمة في العالم ، بتطبيقها الخلاق على الواقع الوطني والقومي . ان هذه الاضافة ، لو وجدت ، سوف تتضمن بالضرورة رؤى جديدة لعلم الجمال وفلسفة الفن . ومن ثم يتهيأ المدخل الصحيح الى نظرية الأدب ونظرية النقد .

وما من شك في أن التخلف الحضاري يشكل سوراً منيعاً يحجب شمس الفلسفة لاتصالها الوثيق بتطور العلم . ولكن هذا التخلف قد انعكس سلباً على اتجاهاتنا النقدية بأن صارت معظم المؤلفات النظرية مجرد صدى للقديم أو الغرب ... فالدراسات الجامعية الممتازة للدكتور

غنيمي هلال ككتابه الكبير « مدخل الى النقد الحديث » أو « الأدب المقارن » أو « الرومانتيكية » ليست أكثر من تراكم كمي وتصنيف وصفي « لمعلومات » القدماء والجدد في تراثنا والغرب . كذلك كتاب « النقد اليوناني » للدكتور صقر خفاجه ، وكتيبات الدكتور رشاد رشدي التي يتخذ لاحدها عنواناً ضخماً يقول « ما هو الأدب » ؟ والجواب ليست أكثر من نتف مبتسرة من مقولات النقد الجديد في أميركا وبريطانيا . أما الكتاب الجيد الذي أصدره الدكتور عبد المنعم تليمه منذ سنوات قليلة بعنوان « مقدمة في نظرية الأدب » فهو حاصل جمع النقد اليساري الجديد في أوروبا .

أي أننا ، مرة أخرى ، بين حجري الرحى : التراث القديم والغرب ، بمصطلحاتهما ذاتها على وجه التقريب . وهكذا لم نقتحم ميدانا خالياً وبالغ الأهمية هو النقد النظري ، الذي لا يحتاج الى انتاج المعاصرين سواء غاب أو حضر . ولكنه يحتاج لأجوبة عميقة لأمثال هذه الأسئلة : ماذا فعل طه حسين تماماً بالشعر الجاهلي ، وهل هو مجرد ناقل لمنهج ديكارت ؟ ماذا فعل العقاد تماماً بشعر شوقي ، وهل هو مجرد ناقل لمنهج هازلت ؟ ماذا فعل مندور تماماً « بميزانه الجديد » وما هو هذا الميزان ؟ ماذا فعل لويس عوض تماماً في مقدمات « بلوتلاند » و « فن الشعر » و « بروميثيوس طليقاً » وهل كان مجرد ناقل لكودويل ومجرد تطبيق على الأدب الانكليزي ؟ ماذا فعل محمود العالم وعبد العظيم أنيس « في الثقافة المصرية » وهل كانا مجرد ناقلين لجورج طومسون ورالف فوكس ؟ بل لا بد من التنقيب عن الصفحات النقدية المجهولة والمعلومة لاسماعيل أدهم ، حول توفيق الحكيم وطه حسين ، والصفحات المطمورة لصلاح ذهني « مصير بين الاحتلال والثورة » أول دراسة مقارنة بين « عودة الروح » و « حديث عيسى بن هشام » .

ولا بد من توجيه أسئلة مشابهة لانتاجنا الأدبي نفسه خلال ثلاثة

اربا ع قرن : هل رومانسية هيكل والحكيم ومحمود كامل وابراهيم ناجي وعلي طه ومحمود حسن اسماعيل هي ذاتها رومانسية الانكليز والفرنسيين ؟ وهل واقعية نجيب محفوظ هي ذاتها واقعية بلزاك أو زولا ؟ هل واقعية « الأرض » للشرقاوي هي ذاتها واقعية « فونتمارا » وهل شعر صلاح عبد الصبور أو السياب أو أدونيس مجرد صدى للشعر الغربي ؟
... أم ماذا ؟

الجواب المفقود ، بل الأجوبة المفقودة ، هي التي تضع نقدنا الحديث في قفص الاتهام،لا كونه بعيداً عن مواكبة أدبنا المعاصر أو أن هذا الأدب غائب عنه .

(٢)

حكاية النقد مع الصحافة حكاية قديمة طويلة ، ولكن المشكلة المثارة الآن في هيئة « اتهام » بأن النقد أصبح عملاً صحفياً أبعد ما يكون عن الأدب ، هي مشكلة جديدة لم يعرفها على الأقل ، الجيل السابق ، فضلاً عن الأجيال الأسبق .

ولعله من المفيد التذكير ـ في مصر على سبيل المثال ـ بأن الجامعة قبل الثورة ، كانت هي القيادة الفكرية للبلاد .. فأعظم معارك الديموقراطية والفكر الليبرالي وحرية المرأة والتصنيع والأخذ بأسباب العلم الحديث ، قد اتخذت من الجامعة المصرية منبراً لها ، منذ أحمد لطفي السيد الى طه حسين الى علي عبد الرازق وأمين الخولي وعبد الرحمن بدوي ومحمد مندور ولويس عوض ، باختلاف اتجاهاتهم الفكرية ، وباختلاف الميادين التي اقتحموها كترجمة اليونانيات والاصلاح الديني والوجودية والاشتراكية وغيرها من الأفكار والآداب .

كانت الجامعة منبراً قيادياً لعصر التنوير القادم من نيران ثورة ١٩١٩ الوطنية الديمقراطية ، ثورة الطبقة المتوسطة الطامحة لمكان تحت الشمس

يحتله المستعمر برأسماله الأجنبي والطبقة شبه الاقطاعية المتخلفة عن روح العصر الجديد . لذلك كان الدستور والبرلمان ومقاومة الاحتلال ، بمثابة العلامات الواضحة على طريق تاريخي جديد ، تشقه البرجوازية المصرية الناهضة .

وكان نقدنا الأدبي الحديث ، منذ نشأته الأولى في القرن الماضي سلاحاً فكرياً في معركة النهضة، أي أنه لم يقتصر قط على النقد الجمالي البحت للأدب ، بل كان أيضاً نقداً اجتماعياً وسياسياً لخامة الحياة التي صاغها الأدب . وكانت الجامعة تضم صفوة المفكرين والنقاد في ذلك العصر ، فاحتلت مركز القيادة الفكرية للمجتمع الجديد والثقافة الجديدة والنقد الجديد . ولم تكن فصول كتاب « في الشعر الجاهلي » لطه حسين الذي أثار ضجته التاريخية المشهودة في الشارع والبرلمان والقضاء ، الا محاضرات في النقد القاها صاحبها على طلابه بين جدران الجامعة عام ١٩٢٥ تاريخ التحول من عهد الجامعة الأهلية الى الجامعة الرسمية .

وظلت معارك النقد ـ التي هي في جوهرها معارك فكر النهضة ـ دائرة في رحاب الجامعة حوالي ثلاثين عاماً منذ افتتاحها .. فشهدت مثلاً معركة تأسيس قسم الكلاسيكيات (اليونانية واللاتينية) بحثاً عن جذورعصر النهضة الأوروبي أو ما يسمى بالانسانيات . كما شهدت معركة الدكتور محمد أحمد خلف الله حول أطروحته « الفن القصصي في القرآن الكريم » التي انتصـر له فيها الشيخ أمين الخولي . وشهدت مقدمات لويس عوض لترجمة « فن الشعر » لهوراس وترجمة « بروميثيوس طليقا » لشيلي وفصول « في الأدب الانكليزي » ، وكذلك ترجمات ومقدمات عبد الرحمن بدوي للأدب الألماني . وكانت هذه كلها « تبشيراً » بمذاهب جديدة في الفلسفة والجمال والمجتمع والسياسة ، بالاضافة الى كونها نقداً أدبياً . ومن ثم كانت الجامعة المصرية طيلة هذه الفترة السابقة على ثورة تموز (يوليو) ١٩٥٢ منبرا حافلاً بالصراع الفكري وتعبيراً أكاديمياً عن

الصراع الاجتماعي .

غير أن هذا الدور الرائد للجامعة المصرية ـ التي يعد افتتاحها تتويجاً أصيلاً لثورة الطبقة المتوسطة ـ لم ينفصل قط عن دور الصحافة المصرية التي أضافت عنصراً آخر هو أحد العناصر الحيوية في فكر النهضة ... ذلك هو المشاركة الايجابية الفعالة لمفكري المشرق العربي من أبناء « بر الشام » سوريين ولبنانيين . كانت دار الهلال والأهرام والمقطم ومجلة « المقتطف » و « الجامعة » من أهم الركائز التي شاركت في تأسيس الصحافة المصرية ، وكان للثقافة فيها نصيب كبير ، حتى أصبحت تقليداً ساري المفعول الى وقتنا الحاضر . ومن الطبيعي أن تكون الصحافة كالأحزاب ذات ميول سياسية هذه الناحية أو تلك ، ولكن ازدهارها في ذلك الوقت كان تجسيداً عميقاً لطموحات الطبقة الجديدة الوافدة ... مهما عبرت هذه الصحيفة عن وجهة نظر الاحتلال والأخرى عن القصر والثالثة عن الاقطاع ، فقد كانت « الثقافة » هي القاسم المشترك بينها جميعاً ، وكانت « الأفكار الجديدة » هي الملمح الرئيسي في هذه الثقافة . وكان من الغريب مثلاً أن الدكتور محمد حسين هيكل رئيس حزب الأحرار الدستوريين (الارستقراطية المصرية) وهو نفسه رئيس تحرير جريدة « السياسة » لسان حالها ، من كبار المجددين في الأدب والنقد . كذلك ، لم يكن طه حسين من الأحرار الدستوريين ، ولكنه كان من كتاب « السياسة » المنتظمين . ولم يكن غريباً قط أن يتوزع قادة الفكر من أساتذة الجامعة بين صحف ذلك الزمان ، فالصحافة كانت الجناح الآخر لطائر النهضة .

وبرسوخ حزب « الوفد » حزب الطبقة المتوسطة الحقيقي ، انتشرت صحفه الشهيرة : « المصري » و « النداء » و « صوت الأمة » و « البلاغ » الى جانب المجلات الأسبوعية والشهرية التي أولت الثقافة حيزاً كبيراً كمجلتي للصاوي ورسالة الزيات والثقافة لأحمد أمين ولمحمد فريد

ابو حديد وروز اليوسف والمصور لمحمد زكي عبد القادر والمجلة الجديدة لسلامة موسى. وفي الأربعينات ظهرت « التطور » لأنور كامل و « الفجر الجديد » و « الكاتب » و « الأديب المصري » لمفيد الشوباشي .

وفي هذه كلها ظل النقد الأدبي ، باستمرارية تقاليده العريقة ، نقداً اجتماعياً وسياسياً ، حتى وهو يتحدث عن الجمال . ولكنه ـ وهذا هو الأهم ـ انتقل من دائرة الخاصة في الجامعات ، الى رحاب العامة من الجماهير القارئة . وقد تمكنت صحافة ذلك الوقت من أن تطرح ، حتى ولو لم تحسم، عديداً من القضايا الجوهرية في فكر النهضة ... وذلك من خلال معارك النقد التي اشتعلت بين المقلدين والمجددين ، بين المحافظين والمبدعين ، بين السلفيين والعصريين .

ولعله من الطريف القول بأنه لولا « النقد » في الصحف ، لظللنا الى اليوم نجهل مؤلف الرواية الرائدة « زينب » ، فقد وقَّعها صاحبها آنذاك باسم « مصري فلاح » لأنه كان يخشى على مركزه الاجتماعي ـ كمحام ينتمي الى الارستقراطية ـ من ذيوع الخبر المثير ، وهو أنه كتب « رواية أدبية » . هكذا ظهرت رواية هيكل الأولى مجهولة المؤلف . ثم جاء استقبال النقد لها مشجعاً للناس على قبول هذه « العجيبة » ومشجعاً للكاتب أن يظهر « وعليه الأمان » كما يقال . كذلك لولا استقبال طه حسين لمسرحية « أهل الكهف » الرائدة لتوفيق الحكيم ، لظل مفهوم المسرح كما كان هو العرض الغنائي التمثيلي لا « أدباً محترماً » كما جرؤ طه حسين أن يصف عمل الحكيم . ثم « النقد » الشجاع الذي وجهه العقاد « لأمير الشعراء » أحمد شوقي ، وما أثاره في ذلك الحين (١٩٢١) من قلب للمقاييس وانقلاب في الموازين ، مقاييس الشعر وموازين الحياة .

ويمكن القول بأنه اذا كانت « الجامعة » هي القيادة الفكرية للبلاد ابان تلك الفترة ، فأشاعت أفكار الوطنية والديموقراطية ،والتحرر على صعيد «الصفوة»، فقد كانت الصحافة هي المرآة الفكرية على صعيد

القاعدة الشعبية العريضة .

ولم تكن همزة الوصل الوحيدة بين الجامعة كقيادة والصحافة كمرآة للقاعدة ، هؤلاء الأساتذة من كبار النقاد فحسب ، بل كانت معاركهم الأكاديمية ذاتها (التي كانت مجرد محاضرات في النقد) تتحول الى قضايا حية بين الجماهير عبر الصحافة .. فكتاب « في الشعر الجاهلي » مهم ، ولكن مئات المقالات التي نشرت في الرد عليه لا تقل أهمية . ومنع تدريس مسرحية « جان دارك » لبرنارد شو حدث جامعي خطير ، ولكن ردود الفعل الصحفية على ذلك الحدث لا تقل خطورة .

ويمكن القول ـ بايجاز شديد ـ ان صحافة مصر بين العشرينات وأوائل الخمسينات من هذا القرن ، هي التي بلورت من خلال النقد الأدبي أكثر القضايا المصيرية كقضية اللغة (العامية والفصحى والأحرف اللاتينية) وقضية الانتماء القومي (الى الفراعنة أم العرب أم الإسلام أم الغرب) وقضية التراث والتجديد .

ولما أقبلت ثورة ١٩٥٢ كان ينتظر الصحافة والنقد والجامعة صراع جديد للأقدار .

* * *

بين عامي ١٩٥٣ و ١٩٥٤ وقعت أحداث تاريخية لكل من الجامعة والصحافة في مصر ... فقد ألغيت الأحزاب ومعها بعض الصحف ، وأصبح من المؤكد أن ملكية الجرائد والمجلات ستؤول الى « الدولة » بشكل أو بآخر . كذلك تمت احالة صفوة المفكرين والنقاد من أساتذة الجامعة الى التقاعد . وبمعنى أدق الى « الصحافة » ! هذان الحدثان في بداية الثورة ، ثم تقوية وانشاء أجهزة الاعلام غير الصحفية كالبرنامج الثاني في الاذاعة والقناة الثقافية في التلفزيون ، قد أسهم ذلك كله في تغيير اللوحة النقدية التي سادت طيلة الحقبة السابقة على الثورة .

ـ لم تعد الجامعة هي القيادة الفكرية للبلاد ، بل الصحافة . وبدءا من طه حسين الى محمد مندور ولويس عوض ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس ، توجهوا جميعاً الى الصحافة بثقل يضاعف وزنهم في الماضي . وتشهد سنوات الثورة من بدايتها الى غياب جمال عبد الناصر أن الأدب والنقد قد حصلا على قدر من الليبرالية في التعبير لم يحصل عليه الفكر السياسي أو الاجتماعي . ومن ثم فقد ترسخ التقليد السابق الذي جعل من النقد شكلاً تعبيرياً مكثفاً لا يتوقف عند حدود الجماليات الأدبية بل يتجاوزها في الأغلب الى قضايا الفكر والمجتمع والسياسة ، حتى وان تكلم عن الجمال المجرد .

وقد كانت الثورة انقلاباً في السلطة ضد الاحتلال الأجنبي والارستقراطية العليا ممثلة في العرش وأشباه الاقطاعيين والبرجوازيين الكبار . ومن ثم فقد كانت من ناحية الجوهر انجازاً حاسماً لطموحات الطبقة المتوسطة في الحكم غير أن الثورة الناصرية كانت سريعة الاستجابة للمتغيرات الداخلية والعربية والدولية خلال ثمانية عشر عاماً، بحيث سجلت العديد من المنعطفات الجذرية حيناً والسطحية أحياناً .. ولكنها في جميع الأحيان استقطبت قطاعاً شعبياً عريضاً أكثر اتساعاً من القاعدة الجماهيرية التقليدية التي كانت تدعم حزب الوفد ، حزب الطبقة الوسطى التقليدي العتيد . وعلى طول المسيرة بكل ما اشتملت عليه من اختلاجات وتعرجات ، كانت العلاقة بين النقد والصحافة تجسيداً حياً للصراع الاجتماعي بين تيارين رئيسيين ، يمكن اجمال « معاركهما » على النحو التالي :

● كانت المعركة بين القديم والجديد في الأدب قد بدأت في جريدة « المصري » لسان حال الوفد قبيل اغلاقها ، بين طه حسين والعقاد من جانب ، ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس من جانب آخر ، بشكل رئيسي . وقد استؤنفت المعركة على صفحات جريدة « الجمهورية » صحيفة الثورة

الجديدة ، واتخذت لها شعارات مثل « الفن للفن » في مقابل « الفن للحياة » . وأضيف الى المتصارعين لويس عوض الذي أشرف على تحرير ملحق الجمهورية الثقافي ، والدكتور عبد الحميد يونس أستاذ الأدب الشعبي . كان طه حسين قد أطلق صيحته الشهيرة « يوناني لا يقرأ » وكان لويس قد رد عليه في « رسالة من تلميذ الى استاذه » كما رد عليه عبد الرحمن الشرقاوي في « الغد » . ولم تكن المعركة كما يتضح من شعاراتها مجرد اختلاف أدبي بل كانت صراعاً فكرياً يعبر عما يضطرم به باطن المجتمع من تناقضات .

● كانت الثورة قد أسست صحفها ومجلاتها الجديدة كالجمهورية وملحقها ، و « المساء » و « الرسالة الجديدة » ، وبرفقتها ظهر جيل جديد من النقاد يمكن تسميته بحق جيل الثورة الذي تربى أدبياً في صحفها . وهو الجيل الذي انتشر على طول المسافة الزمنية الواقعة بين الخمسينات والسبعينات . انه الجيل الذي عرف نقده الطريق الى الصحف مباشرة ولم يكن قط « محاضرات في الجامعة » .

● لم يتوقف الصراع في « النقد » لحظة واحدة طيلة هذه الفترة الخصبة ، خاصة في ثلاثة مجالات : الأول وهو المسائل النظرية ، كتلك التي دارت رحاها بين زكي نجيب محمود ومحمود أمين العالم أو بين رشاد رشدي ومحمد مندور ... بين الاتجاهات الوضعية والوجودية والرومانتيكية من ناحية والاتجاهات اليسارية من ناحية أخرى . وأحياناً نادرة بين الاتجاهات البلاغية السلفية والأفكار الجديدة . والمجال الثاني هو « المسرح » الذي يعد - في الستينات خصوصاً مع بدء التحول الاجتماعي - التعبير الأوفى عن نبضات قلب المجتمع بالسلب والايجاب . هنا كان ازدهار النقد المسرحي على صفحات الجرائد والمجلات بأقلام مندور ولويس عوض ورجاء النقاش وأمير اسكندر وأحمد عباس صالح وفؤاد دواره وعلي الراعي ومحمود العالم ورشاد رشدي وغيرهم اقتحاماً

مباشراً لحلبة الصراع الايديولوجي والاجتماعي والسياسي المضطرم. والمجال الثالث هو « الشعر » الذي يكاد يشابه المسرح المصري الحديث في ظهوره المواكب لحركة الثورة المصرية ... فالدور الذي قام به عبد الرحمن الشرقاوي في قصيدته الطويلة « من أب مصري الى الرئيس ترومان » لا يختلف عن الدور الذي قام به نعمان عاشور في مسرحية « الناس اللي تحت ». ولكن الشعر يتميز ببعده العربي الحاسم ، فليست العامية والفصحى هي المشكلة كما حاول البعض تصويرها بالنسبة للمسرح .بل كانت القضية هي احلال « وحدة التفعيلة » مكان « وحدة البيت » في القصيدة الكلاسيكية . وكان العقاد رحمه الله قد حول شعر صلاح عبد الصبور الى لجنة النثر بالمجلس الأعلى للاداب والفنون « للاختصاص » واشترط للموافقة على سفر أحمد عبد المعطي حجازي الى دمشق للاشتراك في مهرجان الشعر أن ينظم قصيدة عمودية . ولكن المعركة التاريخية بدأت ببيان لجنة الشعر بالمجلس المذكور حول « الشعر الجديد » حيث اتهمته بالزندقة والقرمزة والشعوبية والالحاد دفعة واحدة . ولم تكن هذه المعركة محلية ، فقد كانت القضية عربية أساساً . وقد أسهم النقد العربي في بلورتها وتحديدها - عبر الصحافة - وبرهن حجازي ونازك الملائكة ونزار قباني وغيرهم على أن تجديدهم في الشعر لا يتناقض مع عروبتهم واسلامهم .. بينما أثبت صالح جودت وعزيز أباظة وغيرهما أنهم من دعاة الاقليمية .

واذا تذكرنا بعد ذلك مقالات لويس عوض التي جمعها في كتاب « على هامش الغفران » وردود محمود شاكر عليها التي جمعها في كتاب « أباطيل وأسمار » في منتصف الستينات ، ثم سلسلة رجاء النقاش التي ضمها كتابه « أدب وعروبة وحرية » في الرد على الأفكار الاقليمية ، لاكتشفنا أن حصار « النقد في الصحافة » قد أعطى أنضج الثمار ... مهما تنوعت الاجتهادات واختلفت النتائج وتعددت الأفكار ، فثمرة الثمار أنه كان

صورة حية لمجتمعنا ،وأنه ارتفع بمستوى الوعي الأدبي لأعرض شريحة قارئة ، وأنه ترك بصمات واضحة على حركة الابداع الفني ذاتها فضلاً عن الأثر المباشر للصحافة في أسلوب النقد والنقاد .

فهل يمكن بعد ذلك كله أن تكون « الصحافة » اتهاماً للنقد والنقاد ؟

(٣)

طالما أن النقد يدخل في باب الفكر المباشر ، شأنه في ذلك شأن الفلسفة والفكر الاجتماعي والسياسي ، فانه مهدد بالقهر والاضطهاد .. بعكس الأدب الذي يستطيع أن يتستر بالرموز ويتبرقع بالتورية والكناية والمجاز والاستعارة الى غير ذلك من « حيل » تحجب مراده الحقيقي عن العيون المفتوحة ، فيفلت من المصادرة والمطاردة .

بهذه المقولة يبرر البعض للنقد غيابه - المفترض - هذه الأيام ، خاصة في مصر، وان لم تكن في ذلك فريدة بين بقية الأقطار العربية . يبررونه بالذين لا يكتبون في « الداخل » فاذا كتبوا أقبلت كتاباتهم ترادف الصمت ، وبالذين هاجروا الى « الخارج » فهم اذا كتبوا لا تصل كتاباتهم الى عناوينها الصحيحة .

وهكذا يصبح النقد محاصراً في الداخل مطارداً في الخارج ، غائباً في جميع الأحوال . فهل هذا صحيح ؟

قضيتنا اذن هي ، دون لف أو التواء ، النقد والحرية . ولا أحد يستطيع أن يتبجح متوهماً أو موهماً ا لآخرين بأن بلادنا - من المحيط الى الخليج لا مصر وحدها - تنعم بجنات الديمقراطية . بل لا بد من الاقرار سلفاً بأن « عقدة الحرية » كانت ولا تزال من المسائل التي لم تحل في الوطن العربي على طول تاريخه الحديث في ظل معظم الأنظمة والصيغ الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ، باستثناء « لبنان » الذي لم يتحملوا استثنائيته ربع قرن أو يزيد قليلاً فالغوها دون رحمة بجرة قلم

وحد السيف ! رغم ذلك لا بد من الاقرار أيضاً بأن « حرية النقد الأدبي » ـ وقد تأثرت بالقمع العربي كبقية الحريات ـ ظلت تتمتع كالأدب تقريباً ، بميزات الدولة المستقلة ذات السيادة ، ولم يصبها ما أصاب بقية اشكال الفكر التقريري المباشر كالفلسفة والفكر الاجتماعي والسياسي . وهذا على الرغم من أن نقدنا الأدبي الحديث ، قد ولد في المهد نقداً اجتماعياً وسياسياً بالإضافة الى كونه نقداً للأدب .

وهي مفارقة لها تاريخ .

على أنه من المفيد قبل تبيان معالم هذه « المفارقة التاريخية » أن نشير الى بعض ملامح الجغرافيا السياسية المتعلقة بالنقد والحرية :

● فمن الملاحظات الهامة أن جميع نقادنا طيلة نصف القرن الأخير على الأقل كانوا من المشتغلين بالعمل السياسي بصورة أو بأخرى ، منذ طه حسين والعقاد الى مندور ولويس عوض ومحمود العالم وعلي الراعي الى أحمد عباس صالح وأمير اسكندر ورجاء النقاش الى أحدث الأجيال . وبالتالي كانت هناك شخصيتان داخل كل ناقد وخارجه ، الشخصية الأدبية والشخصية السياسية .وقد وصل بعض النقاد الى البرلمان كالنائب محمد مندور ، والى قمة السلطة التنفيذية كالوزير طه حسين . وعندما رفع العقاد صورته في البرلمان المصري أوائل الثلاثينات صارخاً بأن الشعب سيحطم أكبر رأس في الدولة (يعني الملك فؤاد) اذا مس الدستور دخل السجن بتهمة العيب في الذات الملكية . ولكن تصادف وأن جاء الكاتب العظيم جورج برنارد شو زائراً لمصر ، فاستقبله سلامة موسى قائلاً في كلمة الترحيب « يؤسفني ألا يكون بيننا من يستقبلك باسم الأدب في مصر ، لأن عباس محمود العقاد وراء الأسوار منذ ستة شهور » !!

وعندما فتح اسماعيل صدقي باشا أبواب السجون لصفوة المثقفين المصريين عام ١٩٤٦ دخلها خيرة النقاد في مصر ، ولكن التهم الموجهة اليهم تراوحت بين الدعوة الى الجمهورية والغاء الملكية ، والدعوة الى

الاشتراكية ، والقاء القنابل في سينما مترو !

ولم يتغير الوضع ـ كثيراً ـ من حيث الشكل ، بعد الثورة .. فحين قرر مجلس قيادتها طرد مجموعة هائلة من اساتذة الجامعة في ازمة مارس (آذار) عام ١٩٥٤ كان في طليعتهم نقاد الادب الكبار : محمد مندور ولويس عوض ومحمود العالم وعبد العظيم انيس . ولكن السبب المعلن لم يكن نقدهم الأدبي ، بل انحيازهم لهذه الدرجة او تلك لقضية الديمقراطية ، وانتماؤهم السياسي الى هذه الدرجة او تلك لليسار .

وفي عام ١٩٥٩ دخلت غالبية نقاد الأدب المصريين السجون ، بين المئات من المثقفين الذين تناقضت مواقفهم السياسية مع موقف السلطة من قضايا محددة : هي قضية المنابر التنظيمية المستقلة لليسار ، وقضية الوحدة العربية ، وقضية الديمقراطية . وما وقع عام ١٩٥٩ تكرر عام ١٩٦٦ على نحو مصغر ولفترة قصيرة .

وفي بداية عام ١٩٧٣ قام الاتحاد الاشتراكي بفصل ١١١ كاتباً وصحفياً من عضويتهم في التنظيم السياسي الوحيد . وكانت هذه العضوية شرطاً لانتسابهم الى مؤسساتهم ونقابتهم ، فكان القرار يعني ضمنا احالتهم الى التقاعد . وكان من بينهم عدد ضخم من النقاد والأدباء العاملين في الصحافة أو مؤسسات وزارتي الاعلام والثقافة حينذاك . ومن ثم توجه بعضهم الى العواصم العربية الأخرى كبيروت وبغداد والكويت والجزائر ، وبعضهم الى العواصم الغربية . والبعض الأخير لم يغادر مصر وان عرف نوعاً من الهجرة الداخلية التي يعبر عنها بالصمت أو العزلة أو الكتابة المجانية .

وما وقع في مصر يمكن ترجمته في بقية الأقطار العربية بلغات مختلفة ، أي بصورة وأشكال مختلفة . ولكن الحصيلة النهائية تقول أن انغماس نقادنا في السياسة (وليس نقدهم الأدبي الذي يتضمن رؤى سياسية) هو الذي لاحقهم بالحصار .. والمطاردة . فالناقد منهم شخصيتان في جسم

واحد وروح واحدة ، وكانت الشخصية السياسية هي التي تطالها الأسوار العالية ، فتنزوي الشخصية الثانية معها تلقائياً .

● من الملاحظ أيضاً أن المجددين والطليعيين وحدهم من نقاد الأدب في بلادنا ، هم الذين تعرضوا للضغط والاكراه .. فحين نقول « النقد الأدبي » في سياق اضطهاد الحريات ، انما نقصد النقد المجدد والطليعي .. فكتاب « في الشعر الجاهلي » لطه حسين هو الذي قاده الى المساءلة وليست كتبه عن أبي العلاء من قبل ولا « اسلامياته » العظيمة من بعد . وكتاب « الديوان » للعقاد في هجومه الضاري على شوقي هو الذي أثار الضجة من حوله ،وليست « عبقرياته » المهمة . أما النقاد الذين هاجموا طه حسين والعقاد فلم ينلهم أي مكروه ، ولم يتركوا شيئاً للتاريخ ! وحين انقلبت الآية في الخمسينات ، وأصبح المجددون سلفيين ، كان كتاب « في الثقافة المصرية » لمحمود العالم وعبد العظيم أنيس هو الذي دفع العقاد لأن يلف حول نفسه ويدور باحثاً عن أول شرطي ، وهو الذي دفع طه حسين للقول « يوناني لا يقرأ » وان يوجه الخطاب الذي رد عليه عبد الرحمن الشرقاوي « حول بلاد أنت تعرفها » . وهكذا .. فلم يكن « النقد الأدبي » بدولته المستقلة ذات السيادة معزولاً عن « الضغط » ومتغيرات العصر . وكان النقاد المحافظون تحت رايات أجنبية (كالوضعية المنطقية عند زكي نجيب محمود أو المعادل الموضوعي عند رشاد رشدي) أو السلفيون تحت رايات عربية كالتراث ، في مأمن شامل وحصن منيع عن رياح الضغط والاكراه .. رغم أن القواعد الاقتصادية والاجتماعية لايديولوجياتهم النقدية ، كانت تتهاوى أحياناً .

● والملاحظة الثالثة هي أن « التخلف الحضاري قد أفرز ظاهرتين متناقضتين متلازمتين هما : ان « السلطة » لم تتدخل غالباً في معارك النقد والأدب ، الا تحت ضغط أحد مراكز القوى الاجتماعية وفي أحوال نادرة . بينما « الرأي العام » ولا أقول « الشعب » بل بعض تجسيداته المعنوية

المؤثرة ، كانت تتدخل في كثير من الأحيان .

ولعله يذهلنا الآن الاطلاع على مضبطة مجلس النواب المصري عام ١٩٢٦ حين نفاجأ بأن حزب القاعدة الشعبية العريضة ـ الوفد ـ قد وقف ضد طه حسين في مناقشة كتابه عن الشعر الجاهلي ، بينما وقف الى جانبه عبد الخالق ثروت باشا أحد كبار أعمدة الحزب الارستقراطي ! كذلك فقد كان معظم رواد النقد الجديد كتاباً دائمين في جريدة « السياسة » لسان حال حزب المحافظين (الأحرار الدستوريين) !

وطيلة ثورة ١٩٥٢ لم يأمر جمال عبد الناصر بمصادرة كتاب واحد سوى « الله والانسان » لمصطفى محمود (ولم يكن كتاباً في النقد) بناء على الحاح الرأي العام ، وكان الكتاب قد وزع فعلاً وبيعت نسخه كاملة . وعندما حشدت الأجهزة كل تقاريرها ضد كتاب « في البدء كانت الكلمة » لخالد محمد خالد (ولم يكن كتاباً في النقد) دعا الرئيس مؤلف الكتاب للاجتماع به في منزله أربع ساعات متواصلة للحوار ، حيث أمر على أثرها بالافراج عن الكتاب فوراً . وعندما أصدر عبد الرحمن الشرقاوي كتابه « محمد رسول الحرية » واعترضت عليه الرقابة أبرق الكاتب لعبد الناصر فأفرج عن الكتاب . وحين بدأ « الأهرام » ينشر رواية نجيب محفوظ « أولاد حارتنا » ثار عليه بعض المتطرفين من رجال الدين ، ولكن النشر لم يتوقف. وحين كتب لويس عوض مسلسل « على هامش الغفران » ورد عليه محمود شاكر في « الرسالة » تحرجت الأمور كثيراً في الأهرام ورئاسة الجمهورية ، ولكن الرئيس منح لويس عوض وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى ولم يمنع « الرسالة » من مواصلة هجومها . ويمكن ضرب العديد من الأمثلة على ما جرى للمسرح والشعر والرواية وبقية فنون الأدب التي تعرضت لحملات الرأي العام ومراكز القوى الاجتماعية المتناقضة والأجهزة الضاغطة المختلفة .. ولكن قمة السلطة كانت تتخذ موقفاً مغايراً الى جانب حرية الفكر والأدب ، فضلاً عن « النقد » الذي كان أكثر من

غيره تقريرياً ومباشراً في تناول المضمون وابرازه وتفسيره ، فلم يعرف القهر الا من جانب النقد الآخر المناوىء والمعبر عن تيارات أخرى في الصراع الاجتماعي حتى وان تلفع بثياب جمالية محض ، كما فعل تلامذة رشاد رشدي بمسرحيات الفريد فرج ونعمان عاشور ويوسف ادريس . أو هم يخلعون هذه الثياب الجمالية مكتفين بورقة التوت التراثية ، كصالح جودت وعزيز أباظة وبقية أعضاء لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب في تناولهم لشعر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل .

ان « تخلف » السلطة كان ولا يزال في اعتبارها « الثقافة » عموماً ، لا النقد الأدبي وحده ، ديكوراً زخرفياً لا يرقى الى مستوى « الهموم » ، وكان تخلف الرأي العام ولا يزال في عدم ايمانه العميق بالديمقراطية ، وسلوكه الفاشيستي في أغلب الأحيان . غير أن النقد في ظل هذا التخلف المزدوج قد أفلت بدولته المستقلة ذات السيادة من ناحية ، وان لم يتمتع بصوت مؤثر بما يجعله أن يكون « قوة ضغط » من ناحية أخرى .

* * *

وهنا نعود الى جوهر المفارقة التاريخية » في ظل التقاليد السالفة الذكر ، والتي أسميناها بالجغرافيا السياسية التي تنسمت مناخها هذه التقاليد .

جوهر المفارقة هو أنه رغم الارتباط الحميم بين النقد الأدبي والفكر الاجتماعي في تاريخنا الحديث ، فانه قد استطاع أن يبني دولته المستقلة ذات السيادة بمنأى نسبي عن رياح الضغط على الحريات والقهر والاكراه .. وقد أثرت هذه كلها لدرجة أو أكثر على بقية أشكال الفكر التقريري المباشر .

فكتاب طه حسين « في الشعر الجاهلي » لم يفقد قيمته حين تراجع

مؤلفه في الطبعة الثانية وحذف منه الفصل الشائك (دينيا) فقد أضاف بدلاً منه أربعة فصول تكرس الاتجاه النقدي وترسخ أصوله . وهو اتجاه النقد الموضعي أو نقد النصوص ، مستنيراً في ثناياه بأضواء التاريخ واللغة والمجتمع . وهو الاتجاه الذي تبلور عند الناقد الكبير في « حديث الأربعاء » و « حديث الشعر والنثر » وغيرهما من مؤلفاته النقدية التالية ، التي عرّض فيها « التراث » لشمس العصرالحديث .

وكتاب المازني والعقاد « الديوان » لم يفقد قيمته بانتهاء عصر شوقي وعبد الرحمن شكري ، حتى نقد العقاد لمسرحية « قمبيز » لشوقي في كتيب مستقل لم يفقد هو الآخر قيمته، لأن الناقد الكبير عاد في كتابه العظيم « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » فبلور الاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي وكذلك قيمه الجمالية الرومانتيكية الحديثة . والقول نفسه ينطلق على الدكتور محمد حسين هيكل في كتابه « ثورة الأدب » . وليس مهماً على الاطلاق ، ان جيل الرواد هذا قد نكس راية النهضة قرب نهاية الثلاثينات ، وقبيل الحرب العالمية الثانية .. فقد كانت النكسة أصلاً من نصيب طبقة اجتماعية كاملة تهادنت ثورتها مع القوى المضادة حين وقعت معاهدة ١٩٣٦ مع الاحتلال البريطاني . ومن ناحية أخرى يمكن القول إن الراية لم تنكس بل سلمت الى الجيل التالي ، جيل الأربعينات الأكثر تجسيداً لطموحات المرحلة التاريخية الجديدة .

وهكذا ، فقد ظل تاريخ النقد المصري الحديث موصول الحلقات ، وكان تجديد الجيل الرائد نبعاً لا ينضب اغترف منه الجيل التالي ، وهو يكتب« الميزان الجديد » ـ محمد مندور ـ وهو يكتب مقدمات بروميثيوس وهوراس وبلوتلاند ـ لويس عوض ـ وقبلهما كانت همزة الوصل الغائبة عن وعي الكثيرين : محمد مفيد الشوباشي . وبعدهما كان طابور من الشباب يتقدم الصفوف ويدق أبواب الخمسينات برؤى أكثر تقدماً : علي الراعي ومحمود أمين العالم ولطفي الخولي وأحمد رشدي صالح وأحمد

عباس صالح . هؤلاء جميعاً الذين تناقضوا أحياناً مع الرواد كطه حسين والعقاد واتفقوا أحياناً مع بعضهم كسلامة موسى (خاصة في كتبه : البلاغة العصرية ، والتجديد في الأدب الانكليزي ، والأدب للشعب ، وبرنارد شو) هم باتفاقاتهم واختلافاتهم ليسوا أكثر من امتداد متطور لجيل النهضة .. وقد اتسعت قاعدتها فلم تعد حكراً للطبقة المتوسطة . وخاصة عندما أقبلت ثورة جمال عبدالناصر وأعطت الجماهير حق « المعرفة » سواء بمجانية التعليم في مختلف المراحل أو بتأسيس وزارة الثقافة ومؤسساتها ، أي « القطاع العام » في المسرح والسينما والنشر والثقافة الجماهيرية والموسيقى . وكذلك توسعات أجهزة الاعلام من صحافة واذاعة وتلفزيون .

كان النقد من خلال هذه المؤسسات جميعها حاضراً ، ودولته تزداد استقلالاً وسيادة .. فلجان القراءة وبرامج « مع النقاد » والبرنامج الثاني والقناة الثقافية بالاضافة الى الصحف ودور النشر ، كانت منبراً حراً الى حد ما لصراع التيارات النقدية .. فازدهر النقد حول ما يمكن تسميته بقضية المسرح وقضية الشعر في تلك الفترة كما لم يزدهر في أية مرحلة سابقة على الثورة . بل وتحولت بعض الأسماء ـ كتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ ـ الى مؤسسات نقدية ، تتبارى من داخلها وخارجها مختلف الآراء .

ورغم كافة التحفظات السلبية التي يمكن رصدها على علاقة النقد بالحرية في السنوات الأخيرة ، فاننا لا نستطيع تجاهل الظواهر التالية :

١ ـ ان حركة النقد الأدبي داخل مصر لم تتوقف ، حتى في جانبها المشرق بالاتجاهات الجديدة .. فالفقاقيع الصغيرة لم تلمع الا على سطح أجهزة الاعلام ، ولكنها لم تمنع ناقداً كعبد المحسن بدر أن ينشر كتابه الهام « الروائي والأرض » ولم تمنع عبد المنعم تليمه من أن ينشر كتابه « مقدمة في نظرية الأدب » ولم تمنع جابر عصفور من أن يكتب عن « الصورة الشعرية » بحثاً بالغ الأهمية ولم تمنع رجاء النقاش من أن

يكتب عن العقاد أجمل الكتب وعن أنور المعداوي أولها... بالاضافة الى ما كان علي الراعي قد انتجه عن توفيق الحكيم والكوميديا ، وما نشره محمود العالم حول الثقافة والثورة والمسرح بلا قناع .

٢ - ان هجرة بعض النقاد الى العواصم العربية والغربية لم تشغلهم قط عن النقد ، بل هم لم يتوقفوا لحظة واحدة عن الكتابة النقدية . ان العامين اللذين أمضاهما لويس عوض استاذا في جامعة كاليفورنيا أثمرا بعضا من أهم أبحاثه التي لم ينشر منها سوى اليسير . ومحمود العالم كتب خلال العامين اللذين أمضاهما استاذاً في اكسفورد واحداً من أهم كتبه عن توفيق الحكيم . وأمير اسكندر خلال السنوات التي أمضاها في العراق لم يكف أسبوعاً واحداً عن النقد وأعد كتابه « شاهد العصر - دراسات في المسرح العربي » الذي طبع في بيروت ولا يدري أحد ما اذا كان قد أفلت من جحيم الحرب الأهلية .

٣ - وقد ازدهر النقد العربي الحديث على أيدي الأجيال المعاصرة في المشرق ، وهي تتناول الأدب المصري بالتحليل والتقويم كما كان ولا زال النقاد المصريون يفعلون بآداب الأقطار العربية الأخرى . ان كتابات محي الدين صبحي وخلدون الشمعة في دمشق ، وجبرا ابراهيم جبرا ورشيد ياسين وطراد كبيسي وفاضل تامر وعبد الجبار عباس وغيرهم في بغداد وعفيف فراج ومناف منصور ويمنى العيد في بيروت ، لا ينبغي بأية حال أن تنفصل في رؤانا عن حركة النقد الأدبي على الصعيد القومي .

٤ - كذلك ، فالقنوات التي كان يمر من خلالها نقدنا ولا يزال في مجلات ودور نشر بيروت ودمشق وبغداد .. كانت قبل ثورة ٥٢ وبعدها ولا تزال منبراً ديناميكياً للنقاد المصريين خاصة ، والعرب عامة ، بحيث يصبح من العسير القول بأن غياب الحرية قد أوصد في وجه النقد جميع الأبواب .

وليس معنى ذلك أننا نحيا في جنات الديمقراطية فالعكس هو

الصحيح ، وليس معنى ذلك أن النقاد مواطنون من الدرجة الأولى تستثنيهم القيود ، فالعكس هو الصحيح ... ولكن ما عنيته هو أن غياب الحريات لا يصلح اتهاماً للنقد ولا تبريراً له .

(٤)

رواد النقد العربي الحديث كثيرون ، وخاصة في مصر ولبنان .ولكن « العمالقة » قليلون . هنا وهناك . والقول بأننا لم نعد في عصر العمالقة ، وانما في عصر النقد اللاهث وراء لقمة الخبز ، ليس تجنياً فقط على الأجيال التالية لعصر الريادة ، ولكنه أيضاً انتقاص تاريخي وشك في القيمة الحقيقية للرواد و « العمالقة » منهم على وجه الخصوص .. بالاضافة الى أن هذا التصور يتضمن تقديراً بعيداً عن الدقة لعمل السابقين واللاحقين ومتغيرات العصر وملابسات الوقت الراهن .

لنقل أولاً إن الرواد كانوا كثيرين ، لأن النقد العربي الحديث لم ينشأ متخصصاً . بل كان على الشاعر - مثلاً - ان يبرر نفسه وشعره فيصبح ناقداً (ولا علاقة لهذه الظاهرة بظاهرة الشعراء النقاد في الغرب حيث كانوا يملكون في غالبيتهم أسلحة النقد العلمية كما كانوا فاتحين لأبواب نظرية جديدة في الشعر والنقد معاً) . كذلك فقد نشأ نقدنا الحديث في أحضان الفكر العربي الحديث ، كأحد روافده وشواهده وتطبيقاته .. فالمفكر السياسي والاجتماعي كان يرى لزاماً عليه أن يكتب في الأدب « نقداً » يدخل من باب تأصيل الفكر الجديد أكثر منه تأسيساً لنقد جديد .

وهكذا ، يمكن اعتبار المازني وخليل مطران من رواد النقد العربي الحديث ، ولكنهما كتبا النقد ، كثيراً أو قليلاً ، لتبرير شعرهما بالذات أو لدعم «الاتجاه» على أكثر تقدير. كذلك يمكن اعتبار سلامة موسى وعمر فاخوري واسماعيل مظهر وابراهيم المصري وأحمد أمين من رواد النقد

العربي الحديث ، ولكنهم كتبوا النقد كجزء من كل هو « الفكر » السياسي والاجتماعي ، فجاء خطوطاً عامة أكثر منه نقداً نوعياً له خصائصه المميزة المستقلة نسبياً عن بقية أشكال الفكر .

لذلك كان هؤلاء وأمثالهم « رواداً » بمعنى المساهمة في فتح الطريق . ولكنهم بالقطع لم يكونوا « عمالقة » النقد العربي الحديث .. كما هو الحال في انتاج طه حسين والعقاد وميخائل نعيمة (ان كتاباً واحداً له هو « الغربال » يفسح له مكاناً الى جانب العملاقين الآخرين) .

ماذا قدم هؤلاء وأشباههم ، ليكونوا دون الآخرين ، عمالقة .. وهل هذه الصفة الايجابية تفرق بينهم وبين من جاءوا بعدهم ؟

على الشطر الأول من السؤال ، يمكن رصد « الانجازات » « العملاقة » لجيل الرواد ، على النحو التالي :

● هم الذين أعادوا اكتشاف التراث العربي، شعراً ونقداً ، في ضوء المناهج الأوروبية الحديثة ... وقد اختلفت ينابيعهم الفكرية والجمالية من المدرسةالانكليزية الى المدرسة الفرنسية الى المدرسة الروسية اختلاف الثقافة والبيئة التي تربوا فيها واختلاف التجسيدات الاجتماعية لكل منهم . غير أن الحصاد كان عظيماً ، بالتعرف الجديد على الشعر الجاهلي والأموي والعباسي وكذلك النقد الذي واكب عصور هذا الشعر . بالاضافة الى الصور الفردية للشعراء الفحول كالمتنبي وأبي العلاء وابن الرومي وأبي نواس وأبي تمام والبحتري وغيرهم ممن انكبت عليهم النظرات الفاحصة للعقاد وطه حسين على نحو خاص .

● هم أيضاً الذين أضافوا البعد الانساني للتراث ، بالكشف عن جذور الحضارات الأخرى ، خاصة اليونانية والرومانية . ويعود الفضل في التركيز على هذه « الكلاسيكيات » أو الانسانيات الى أحمد لطفي السيد أولاً بترجماته لأرسطو ، ثم لطه حسين بترجماته للأدب اليوناني القديم ثم تأسيسه لقسم الدراسات الكلاسيكية في الجامعة الذي خرج أجيالاً من

الباحثين والمترجمين كما أشاع مناخاً عاماً بين غير المتخصصين في الآداب القديمة جذبهم اليها (من هؤلاء وأولئك : علي عبد الواحد وافي ، صقر خفاجة ، أمين سلامة ، دريني خشبة ، لويس عوض ، محمد القصاص) . ولكن « النقد اليوناني » لصقر خفاجة و « نصوص النقد اليوناني » و « فن الشعر » لهوراس من ترجمات لويس عوض ، هي الأعمال الأكثر اهمية في معرض كلامنا عن النقد .. أما الآخرون فقد اتجهوا الى الأدب من شعر ومسرح وأساطير .

● هم أيضاً الذين فتحوا عيوننا على الآداب الأوروبية الحديثة ، خلال القرن الماضي وانتاج النصف الأول من القرن الحالي .. سواء بعرض الأعمال الشعرية والمسرحية والروائية وتلخيصها ، أو بتحليلها ونقدها ، أو بتأليف الكتب الصغيرة السهلة عن اعلام الأدب الغربي . وقد تابع طه حسين ـ مثلاً ـ الأدب الفرنسي حتى سارتر وكامي ، وبعض الآداب الأوروبية الأخرى حتى كافكا ، كما تشهد بذلك لا كتبه فحسب ، بل مجلة « الكاتب المصري » التي رأس تحريرها في الأربعينات والتي كان يستكتب فيها بعض أدباء أوروبا مباشرة والتي فيها قرأنا نماذج جديدة للنقد كالمقال الشهير « القطار في الأدب الروسي » . وقد تابع العقاد في « مراجعاته » و « مطالعاته » ثمرات الأدب الانكليزي ، وخاصة مرحلته الرومانسية .

● هم أيضاً الذين تصدوا لموجة « التقليد » التي سطت زمناً على مرحلة انبعاثنا الأدبي . واذا كانت معركة طه حسين الأولى « في الشعر الجاهلي » أبعد ما تكون عن مواجهة أمرىء القيس ، فقد كانت معركة العقاد الأولى مواجهة مباشرة .. لأحمد شوقي ، زعيم الشعر الكلاسيكي في ذلك الوقت . كان العقاد ناقداً أكبر منه شاعراً ، وكان ناقداً مؤثراً في الأجيال التي شادت بعدئذ هيكل الرومانسية على انقاض الكلاسيكية . كذلك « غربال » مخائيل نعيمة الذي كان واسع الثقوب ، فسقط منه

الكثيرون ولم يبق في كفة الميزان الراجحة .. سوى الأدب الجديد .

● هم أيضاً « القابلة » التي استقبلت الأشكال الجديدة في الأدب العربي الحديث من قصة ومسرح ، مهما قيل بأن لها بذوراً أو جذوراً في تراثنا ، فقد كانت استلهاماً مباشراً للأشكال الفنية الحديثة في الغرب . ولم تكن صدفة أن يكتب هيكل (الدكتور محمد حسين) روايته المبكرة « زينب » وكذلك توفيق الحكيم ، روايته « عودة الروح » في اللغة الفرنسية أولاً ، ثم يعيدان كتابتها بالعربية! ولكن « عمالقة » النقد العربي الحديث ، سواء بتنبيههم الأذهان الى فنون الرواية والقصة القصيرة والمسرحية في الغرب أو في رفضهم أن يكون فن المقامات والقراقوز تعبيراً ملائماً عن روح العصر أو في تبنيهم الفوري المباشر لهذه الفنون الأدبية الجديدة على اللغة العربية .. قد شاركوا في توليد هذه الفنون ورعايتها وتوجيه الرأي العام لقبولها ، وهم الذين برهنوا على تجذر « التراث » في عقولهم وأرواحهم ، ولا أحد يشك في نسبهم الأدبي الى الأقدمين . واذا لم يكن نقدهم للأشكال الوليدة في أدبنا الحديث نقداً متخصصاً جداً ، روائياً أو مسرحياً ، فان احتضان البذرة وري الأرض كان كافياً للغاية لاستنبات هذه الأشكال « الغريبة » من تربتنا . انه انجاز حضاري باهر ، لا مجرد مساهمة نقدية .

● هم أيضاً الذين استحدثوا وأبدعوا أسلوباً جديداً في الكتابة العربية بشكل عام ، وفي النقد الأدبي بشكل خاص . وهم في ذلك ثمرة السابقين عليهم في مختلف الأقطار العربية (خاصة سوريا ولبنان) وفي مختلف أشكال الفكر الأخرى وخاصة الفكر السياسي والاجتماعي ، وبمختلف أدوات التعبير وفي مقدمتها الصحافة ودوائر المعارف الجديدة . ولأدباء المشرق العربي وكتّابه وصحافته هنا ، فضل تاريخي رائد ، على تطور أساليب اللغة العربية بل وانقاذ هذه اللغة من براثن عصر الانحطاط . ولكن « أسلوب النقد » الذي طوره بل استحدثه وأبدعه جيل

العمالقة ، لم يكن مقصوراً على تهذيب اللفظ والتركيب وتنقيته من هالة البيان والبديع والسجع والجناس والطباق ، ولم يكن مقصوراً على التوليد والاشتقاق باحداث معان جديدة لألفاظ قديمة ، ولم يكن مقصوراً على تعريب المصطلحات الأجنبية الوافدة .. بل فعل ذلك كله الى جانب عنصرين مهمين : أولهما أن النقد الغربي القديم كان في غالبيته العظمى نقداً للشعر ، فاضطر الرواد الى وضع اللبنات الأولى لنقد جديد لا في مناهجه فحسب ، بل لنقد أشكال جديدة كلياً على أدبنا ، كنقد القصة ونقد المسرح . والعنصر الثاني هو « روح النقد » التي كانت محاصرة في الزمن القديم بين قواعد البلاغة من ناحية وقواعد الأخلاق من ناحية أخرى كالمدح والذم ، أصبحت على أيدي الرواد قواعد جديدة تستوعب البلاغة والأخلاق وتتجاوزهما الى آفاق أرحب ، افاق العلوم الانسانية المعاصرة لهم والتجربة الاجتماعية والنفسية التي يعالجها الأديب .

وهكذا عرف « أسلوب النقد » بواسطتهم تغيراً نوعياً في الشكل والمضمون معاً .

● هم أخيراً الذين صاغوا تركيب معادلة «التراث والعصر » كحصيلة ختامية للمنجزات السالفة كلها . وقد كانت معادلة حضارية - تاريخية واجتماعية وفكرية - قبل أن تكون معادلة للنقد العربي الحديث . ولكنها على أيدي رواد فجر النهضة (الطهطاوي والبستاني والأفغاني والتونسي) كانت تراوح مكانها على أبواب الاصلاح الديني الذي تعد اجتهادات الامام محمد عبده تتويجاً لها . أما النقد الأدبي في العشرينات والثلاثينات على وجه خاص ، فقد استأنف المسيرة التي توجها على صعيد الخلق الفني ، ظهور الآداب « الوطنية » العربية .

ولا بد من الاشارة هنا الى أن « عصر العمالقة » هو عصر الثورات العربية المجهضة : ثورة ١٩١٩ في مصر وثورة العشرين في العراق ولبنان الكبير (الصغير) ١٩٢٠ والثورة السورية ١٩٢٥ وبقية الانتفاضات التي

عرفها المغرب العربي الكبير والسودان في خطوط زمنية متوازية على وجه التقريب . كانت البرجوازيات العربية (وهو تعبير اجتماعي مجازي) في سبيلها للظهور . وكانت تلك الوثبات مقدمات تناقضها مع الاستعمار « الأجنبي » وهياكل المجتمع المحلي « القديم » .

وقد انتهت هذه الهبات تقريباً نهايات مشتركة : تلفيقات للحدود ، وتوفيقات بين المتناقضات ، وواجهات ديمقراطية مزيفة ، ومساومات بيزنطية على الاستقلال ولكن بعض البرجوازيات « الوطنية » كان قد أفلت بنصيب ما من « مغانم الثورة » .. خصوصاً في مجالات التجارة والتصنيع .

وكانت القضية أمام الرواد ، على صعيد الفكر ، واضحة : فهم ضد الحضارة القاهرة (الاستعمار الغربي) ولكنهم يحتاجون لاسلحتها في معركة الوجود والنهضة من الموت الطويل الأمد . وهم مع تراثنا القديم ، لأنه يحتضن جذور الشخصية القومية ، ولكنهم ضد ابتلاع الماضي للحاضر فضلاً عن المستقبل .

من هنا أقبلت الفكرة التوفيقية (كما حدث على أرضية الواقع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي تماماً) والتي مؤداها أن نأخذ من التراث ومن العصر معاً ، كحاصل جمع كمي لا كتركيب جديد . ولكن هذا التصور في ذاته كان نقلة خطيرة في مسار الفكر العربي الحديث ، في مواجهة القائلين بسلفية التراث وعبادته وتقديسه والهروع اليه من وطأة الحضارة « الغربية » الهادرة (وكأنهم يفضلون نومة الاغماء الشبيهة بالموت في ظل الانحطاط ، على اليقظة الجريحة ومواجهة شمس العصر بعيون مفتوحة) وأيضاً في مواجهة الراكعين للحضارة الغربية ، وكأنه يمكن الاحتماء بالقاهرين من القهر ، وكأنه يمكن اللجوء الفكري والسياسي الى « المتحضرين » من ظلام العصور الوسطى ، وهم ما تسللوا الى ديارنا الا عبر هذا الظلام ليزيدوه سواداً .

اختار الجيل الرائد ، حلاً وسطاً هو الابن الشرعي للطبقة الوسطى في بقية المجالات ، بين مواصلة الاغماء العقلي على اعتاب السلف الصلح والهجرة العقلية الى ما وراء البحار . كان جيلاً واقعياً بالمعنى البراغماتي لواقعية الذين يرون الوهم وهماً سواء كان حلماً بالمجد التليد أو كابوساً بالانتماء « المجرد » الجديد . كانت العودة الى الأكفان مستحيلة ، لأنها - وهنا المفارقة - تعني « للمحافظين » على القديم استسلاماً شاملاً للقاهرين الجدد . وكان الابحار الى منارات الحضارة مستحيلا ، لأنه هو الآخر استسلام بلا شروط لنحضارة القاهرة . وكان « الوسط يرى بذكاء كيف تختلف مقدمات السلفيين والمستغربين ، وتتفق النتائج : الاستسلام !

من هنا كان « نضال » الطبقة الوسطى - خاصة في مصر - ومفكريها على جهتين : البنى الاجتماعية المتخلفة والقهر الأجنبي معاً . وما فعلته هذه الطبقة في الاقتصاد والمجتمع والسياسة من تحديث ، حاولته في الفكر والثقافة والفن .. فمحاولات التصنيع والصيرفة الباكرة والاجتهاد في تحرير المرأة وتأسيس الجامعات والليبرالية البدائية والمفاوضات مع الاحتلال ، هذه كلها كان لها معادل موضوعي في الأدب والفن ، ومن ثم في النقد . كان هذه المعادل ينادي ، منذ فجر النهضة ، بالتوفيق بين روح التراث وروح العصر . ولكنه الآن - بعد انتفاضات العشرينات - أصبحت له أرضية اجتماعية محددة ، ليست هلامية فوق السطح ..

وكان التعبير الأدبي والفني عن المعادلة الجديدة ، يتخذ المسالك التالية الى طريق النضج ، نضج التربة وهي تنشق عن الزهور الجديدة :

(١) التخلي عن السجع في النثر .

(٢) عدم الانصياع الصارم للقافية ووحدة البيت في الشعر ، والاتجاه أكثر نحو وحدة الموضوع ، واستحداث موضوعات انسانية جديدة أبعد ما تكون عن الفخر والمديح والهجاء والرثاء .

(٣) « تأليف » القصة والمسرحية بشخصيات واحداث محلية واستخدام اللهجات المحكية في الحوار ، والابتعاد عن التعريب والترجمة بتصرف والاقتباس .

وكانت النتيجة الفكرية هي اقامة جسر توفيقي بين روح التراث وروح العصر . وكانت النتيجة الفنية هي ميلاد الآداب « الوطنية » العربية ، ميلاد الحركة الرومانتيكية ، ميلاد الرواية والقصة القصيرة والمسرحية ، ميلاد الروح والذات والشخصية واستخلاصها من الذوبان في القديم أو الذوبان في الأجنبي .

* * *

تلك كانت المنجزات العملاقة لعصر لم يكن عملاقاً على الاطلاق ، كان عصراً جنينياً بدائياً أقرب لأن يكون « طفولة المجتمع الناهض » ... فالمسائل فيه واضحة كحد السيف ، من الاحتلال الأجنبي المباشر الى التخلف الاقطاعي المباشر . وكانت العلوم العصرية ذاتها في بداياتها الأولى لا تعاني من أهوال الكثافة والتعقيد . وكان معدل السرعة بطيئاً بطيئاً . وكان الأفراد النابغون قلة نادرة في سماء مظلمة ، فأصبحوا نجوماً لامعة يكتسب بريقها حجمه من الظلمة المحيطة لا من القدرة الذاتية .

كانت ثقافة العصر بسيطة لم تصل بعد الى حدود التركيب ، وكان رواد النقد في بلادنا أبناء هذه الثقافة البسيطة . ولكنهم في ظل التخلف العربي الشامل كانوا « العمالقة » بالنسبة لعصر طفولتنا .. طفولة نهضتنا .

كانوا حصيلة الحرب العالمية الأولى (١٩١٤) بما سبقها ولحق بها من كشوف العلم الطبيعي والاقتصاد والجغرافيا والتاريخ ، والثورة الاشتراكية الأولى (١٩١٧) بما ترتب عليها من اكتشافات العلوم الانسانية والاجتماعية . ولكنهم أيضاً كانوا حصيلة الواقع المحلي المزدوج

كحجري الرحى : البنى الموروثة المنهارة ، والاحتلال الأجنبي . كانوا أبناء طبقة جديدة تبحث لها عن مكان تحت الشمس الملبدة بالغيوم . وحين عثرت عليه كان العصر نفسه قد تغير . وبدأت مأساة « العمالقة » : العصر يكبر ، وهم يصغرون ، ولكن عطاءهم ـ وعطاء طبقاتهم الثورية بين العشرينات والثلاثينات ـ ظل « خميرة » الانتقال الى عصر جديد .

(٥)

كانت معاهدة ١٩٣٦ التي أبرمها المصريون مع الانكليز « نموذجاً » سياسياً اقليمياً لمختلف معاهدات التهادن العربية المتوازية زمنياً على وجه التقريب . تهادن مزدوج ، مع القهر الأجنبي من ناحية ، والتخلف الاقطاعي أو القبلي أو الطائفي من ناحية أخرى . وهو تهادن الطبقة المتوسطة أساساً، بشرائحها التجارية والصناعية والزراعية الضعيفة والمتهافتة على أقل المكاسب ، ولو على حساب « تقدم » المجتمع ككل . وكانت هناك ، على صعيد العالم الخارجي ، الحرب الأهلية الاسبانية التي ما كادت تنتصر فيها قوى الفاشية ، حتى بدأت الحرب العالمية الثانية . بالاضافة الى أزمة الاقتصاد الرأسمالي الكبرى بين أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات . ومن ثم انتشار الأفكار المتطرفة يميناً ويساراً ، مما لم يكن أمراً مستحيلاً أن يؤثر ذلك كله على مسيرة النهضة العربية الحديثة .

وكانت النتيجة الأولى هي ترسيخ الحواجز الاقليمية بين الأقطار العربية ، بعد أن نمت برجوازيات المنطقة اقتصادياً بمعزل عن بعضها البعض . ومن طرائف التاريخ المثيرة أن سعد زغلول زعيم الثورة المصرية عام ١٩١٩ ومؤسس حزب الوفد الجماهيري الشعبي هو الذي قال إن العرب ليسوا أكثر من حاصل جمع عدة أصفار . وكان من الطبيعي اذن أن تكون « الوطنية المصرية » هي الدعوة (القومية) عند أكبر المفكرين المصريين على الاطلاق في تلك الفترة ، رغم اهتمامهم العظيم بالتراث

العربي القديم . ولم يكن وضع المشرق العربي مطابقاً لحال الفكر المصري تماماً ، بل كانت الدعوة القومية (العربية) الوليدة من بين انقاض الامبراطورية العثمانية ، هي المحور الرئيسي لاهتمامات مفكري سوريا ولبنان . وكان من الواضح أن العرب خارج مصر يعرفون عن الثقافة المصرية ما لا يعرفه المصريون عن الأدب العربي الحديث داخل مصر . كما كان من الواضح أن أدباء سوريا ولبنان قد اتخذوا من القاهرة والأسكندرية منبرا فاعلاً للثقافة العربية في كل بلاد الضاد .. كانت هناك مجلات « الهلال » للاخوين زيدان ، و « المقتطف » ليعقوب صروف ، و « الكتاب » لعادل الغضبان ، وكذلك « دار المعارف » لشفيق ونجيب متري . كان نضال الفكر « العربي » من جانب غير المصريين أساساً ، بغض النظر عن الاستثناءات.ولكن « الاقليمية » كانت ظاهرة أساسية هي الأخرى وهي ليست الاقليمية المضادة للفكرة العربية (وقد كانت في طورها الجنيني الباكر) بل هي الرومانسية المضادة للهيمنة العثمانية من ناحية والقهر الغربي من ناحية أخرى . وهما الخاصتان الواضحتان في أدب توفيق الحكيم وحسين فوزي ويحيى حقي ، وبدايات نجيب محفوظ . وكان العصر الفرعوني أو الريف المصري هما الخامة الغالبة على الأدب الجديد . بل إن كاتباً سوري الأصل كعادل الغضبان كتب مسرحيته الأولى عن أحمس وطرد الهكسوس من مصر . وكانت المادة الرئيسية لأحمد شوقي في مسرحه الشعري هي مصر القديمة . انها اذن بوادر الحركة الرومانسية بمعنى فيه الكثير من التجاوز . ولم يكن العقاد أو طه حسين أو عبد القادر حمزة أو محمود عزمي أو سلامة موسى ، في دعواتهم المباشرة والمتناقضة الى « قومية مصرية » و « الغرب » و « الحضارة المتوسطية نسبة الى البحر الأبيض » الا تعبيراً فكرياً ونقدياً عن هذا الاتجاه .. الذي ترسخ في منتصف الثلاثينات كثمرة أولى لمتغيرات العصر التي هبت رياحها انذاك من الجهات الأربع .

وكانت النتيجة الثانية ، رغم أنف الطبقة الوسطى ، هو النمو المتزايد للقاعدة الشعبية العريضة من عمال وفلاحين صغار وموظفين . وبالتالي انتشار الأفكار « الجذرية » يميناً ويساراً، كظهور مجموعات « مصر الفتاة » و « الحزب الوطني الجديد » من أهل اليمين في مواجهة المجموعات التروتسكية والستالينية من أهل اليسار والقلة القليلة هي التي حافظت على توازنها الايديولوجي ، فانبثقت عن الوفد حركة « الطليعة الوفدية » في وقت متأخر ، تتحلق حول الأفكار الاشتراكية والديمقراطية . بل وتحولت « مصر الفتاة » نفسها الى ما سمي حينذاك بالحزب الاشتراكي .

ولم تكن مصر فريدة في هذا الاتجاه نحو هذا « الاستقطاب » الفكري والاجتماعي ، كانت « تركيا الفتاة » نفسها قد ولدت في معقل الخلافة والامبراطورية ، وكانت هناك « سوريا الفتاة » أو ما يرادفها في حركة القوميين السوريين ، وكان دعاة « القومية اللبنانية » على قدم وساق في بلورة تفكيرهم قبيل الاستقلال .

وأمام هذا المأزق التاريخي وصلت نهضة الفكر البرجوازي العربي (وهو تعبير عام) الى طريق مسدود ،عشية الحرب العالمية . وكان الماضي هو الملاذ من اختيارات الحاضر فضلاً عن الضباب الذي يلف آفاق المستقبل .. فلم يكن رواد الفكر في حال أفضل من رواد التهادن السياسي . هكذا اتجه هيكل (محمد حسين) والعقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم ، الى « الاسلام » يطلبون الخلاص من رسوله وخلفائه وعبقرياته و « فتنته الكبرى » . ولا شك أن هذه المؤلفات قدمت الاسلام كما لم يقدم من قبل سواء في تراث الاقدمين أو كتب المستشرقين ، لأعرض شريحة قارئة ، وفي ضوء العلم الحديث . ولكن « النقد الأدبي » كان الضحية ، كان « عمالقته » يسلمون رايته ، راية النهضة . وكان كتاب « مستقبل الثقافة في مصر » لطه حسين (٣٨ ـ ١٩٣٩) هو الوصية الأخيرة لجيل عظيم .

لم تكن الوصية « عربية » قط ، ولم تكن « اسلامية » مطلقاً ، بل

كانت وصية علمانية ديمقراطية حضارية تحوطها مسحة غائمة من العدل الاجتماعي .

وفي أتون الحرب العالمية الثانية كان « الجيل الجديد » يولد في باريس ولندن والقاهرة وبيروت ، فلم تسقط الراية لأن الأيدي العربية الشابة التقطتها وتقدمت بها في غمرة المخاض ، مخاض العصر ومخاض الوطن . من كل حدب وصوب كان الغليان الاجتماعي يفرز مفكريه الجدد : محمد مندور ولويس عوض ورشاد رشدي وعبد القادر القط ، مارون عبود ورئيف خوري ، زكي نجيب محمود وعبد الرحمن بدوي . من كافة أرجاء المعمورة الثقافية أقبلوا ، ومن مختلف أنحاء الدنيا الاجتماعية والسياسية والفكرية جاءوا .

جاءوا أولاً من « قلب » العصر ، وجاءوا ثانياً الى « أرض » الوطن . أي أنهم أقبلوا متأثرين بالمستوى الحضاري للعالم الحديث من ناحية ومتأثرين بالتيارات الفكرية الرئيسية المضطرمة بالصراع حينذاك : التياران الجذريان وهما الماركسية والفاشية ، والتيار الوسطي الديمقراطي الليبرالي . وكان هذا هو الفرق الأول في « التكوين » بينهم وبين الجيل السابق الذي تأثر أساساً بنشأته الاجتماعية الأولى (الطبقة الوسطى) واختار أفكاره الوطنية الديمقراطية العامة من التراث والغرب وفق طموحات هذه الطبقة وتكوينها . حتى انتكاسة الرواد كانت انتكاسة طبقة كاملة قبل أن تكون انتكاسة أفراد . أما هؤلاء القادمون من نيران الحروب الفكرية المشتعلة في الغرب ، فلم ينجوا من لهيبها ... الذي لاحت بصماته على جبين الوطن بمجرد نزولهم من الباخرة ورسوا أقدامهم على « الشاطىء » .

فهم من جهة أساسية أبناء هذا الشاطىء مهما « تغربوا » عنه بالروح أو بالجسد بضع سنوات (كانت كافية لتفعل فعلها فيهم) ، ولكنهم بقوا من حيث الجوهر أبناء الأرض « المتخلفة » ومن ثمرات

الشريحة المتوسطة بفئاتها المتباينة ... ولم يكن من بينهم في الغالب من ينتمي الى الارستقراطية العليا كما كان الحال في بعض مفكري جيل الرواد .

حين ولدوا فكرياً بين اللهب كانت المتغيرات الأدبية والنقدية قد ولدت هي الأخرى ملامح جديدة :

● كان الشعر العربي قد انتهى تقريباً من معركته مع الكلاسيكية ، واضحت الرومانتيكية هي الراية الخفاقة في ديوان العرب . وقد كان لشعراء المهجر اللبنانيين والسوريين أثر فاعل في التحول الى الرومانتيكية . كما أن معارك الاستقلال الوطني سرعان ما استأنفت كفاحها ، ففي الوقت الذي هادنت فيه مصر (١٩٣٦) شبت الثورة العربية في فلسطين . وعشية انتصارالحلفاء في الحرب العالمية الثانية تأججت الثورة في الجزائر ، وعام ١٩٤٣ أعطى الانتداب الفرنسي موافقته على استقلال سوريا ولبنان الذي تم بالفعل بعد ثلاث سنوات . ومصر ذاتها لم تتوقف - كقواعد شعبية - عن الانتفاضات التي بدأت آنذاك بحادث « كوبري عباس » واغراق طلاب الجامعة ، ولم تنته عام ١٩٤٦ بتكوين اللجنة الوطنية للطلبة والعمال ، ذلك التجمع التاريخي الفذ .

وفي هذا المناخ تألقت الرومانتيكية العربية في الشعر كما لم يتألق أي اتجاه آخر ، وان علقت بها الكلاسيكية في صورة أو أخرى . وفي هذا المناخ «ازدهر»الكبار الذين شاركوا في تتويج شوقي «امير» للشعراء. ولكنه في نفسه كان قد تجاوز شوقي القديم ، بل واستحدث المسرح الشعري « الرومانسي » في جوهره . في تلك المرحلة الذهبية كانت أصوات بدوي الجبل وعمر أبو ريشة وشفيق الجابري ثم سليمان العيسى من سوريا ، وأصوات الزهاوي والرصافي ثم الجواهري من العراق ، وأصوات محمود الهمشري وابراهيم ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن اسماعيل من مصر ، وصوت أبي القاسم الشابي من تونس ، تشكل موجات شعرية

هادرة بالجديد ومتلاحقة بالمعنى الحقيقي « للأحياء » .وكانت الجذوة الرومانسية متقدة رغم البنية الكلاسيكية ، سواء في « وطنياتهم » أو « غزلياتهم » أو بعشق الحب والطبيعة والموت وتمجيد الألم . تلك « المحاور » التي هبت نسائمها منذ زمن أبعد في أهداب جبران ونعيمة ، وتوالت مع أنفاس إيليا أبو ماضي والياس أبو شبكة وجورج صيدح من وراء البحار .

كان أحمد شوقي قد مات، ومعه معركة العقاد . ثم مات حافظ ابراهيم ومعه معركة طه حسين . ثم مات خليل مطران ومعه غربال ميخائيل نعيمة . كان الموت مادياً حيناً ومجازياً أحياناً ، ولكنه « الموت » في جميع الأحوال لمرحلة تاريخية كاملة . وأقبل النقاد الجدد ليصبح الشعر هاجسهم الأول - بتياراته الجديدة - وأرقهم الحاد آناء الليل وأطراف النهار .

● لم يتقدم المسرح خطوة كيفية جديدة بعد « أهل الكهف » وبقية أعمال الحكيم التي جاورتها - بالمعنى التاريخي - أعمال كاتب جديد هو علي أحمد باكثير . كان نضال الحكيم ، على الصعيد العربي بأكمله، هو ترسيخ فن المسرح ترسيخاً « أدبياً » بعيداً عن فن الغناء والموسيقى والشيخ سلامة حجازي. ولكن الذي تقدم هو فن « الرواية » ، وفن « القصة القصيرة » بعد الجهود الرائدة لحديث عيسى بن هشام (المويلحي) وعذراء دنشواي (محمود طاهر حقي) وزينب (هيكل) وحواء وآدم (عيسى عبيد) والرحيل (محمود البدوي) وعودة الروح (الحكيم) وغيرها من البدايات الأولى لفن الرواية في مصر .. وأكثر منها في المشرق العربي .. وكذلك بعد جهود محمود تيمور وعيسى وشحاته عبيد وأحمد فخري سعيد ومحمود كامل وغيرهم عشرات من كتاب القصة القصيرة ، أصبح هناك « جيل كامل » يشق طريقه الى هذين العالمين بثقة واصرار : شكيب الجابري وعبد السلام العجيلي من الروائيين السوريين وتوفيق يوسف عواد وسعيد وخليل تقي الدين وكرم ملحم كرم من

اللبنانيين ثم نجيب محفوظ وعادل كامل وعبد الحميد السحار وعبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي واحسان عبد القدوس من المصريين .

لم يكن توفيق الحكيم قد مات ،ولكنه بعد« عودة الروح » و « يوميات نائب في الأرياف » و « الرباط المقدس » كان قد أسلم راية الرواية المصرية، والعربية بشكل عام ، لنجيب محفوظ . واتجه هو بكل عنفوانه الشاب الذي لا يشيب الى المسرح . وأقبل النقاد الجدد ليروا فناً روائياً متكاملاً ومتجانساً ومتماسكاً في الانتظار . وكان من الطبيعي أن تنتظم الرومانسية معظم الانتاج الروائي العربي الجديد . وكان من الطبيعي أيضاً أن يكون الروائي العربي هو نفسه ، تقريباً ، كاتب القصة القصيرة .

● تسارعت معدلات الزمن ، فلم تعد المسافة بين جيل وآخر عشرين عاماً أو يزيد ، بل قصرت الى ما يقل عن السنوات العشر . لذلك تزامل الأساتذة والطلاب في الأدب والنقد على نحو يثير الدهشة ، خاصة في الأربعينات من هذا القرن . وان كان يجب التمييز دائماً بين جيل ما بين الحزبين (وقد أسمينا رموزه الكبرى بالعمالقة) وجيل الحرب الثانية الذي احب أن أدعوه بالجسر الذهبي بين عصر طفولتنا الفكرية وشبابنا . الا أن التمييز يخف لدرجة كبيرة بين جيل الحرب الثانيـة وجيل الاربعينات ، من منتصفها تقريباً الى منتصف الخمسينات . ولا يعني هذا التحديد الزمني التقريبي جداً ، ان هناك حدوداً حاسمة للعطاء تفصل بين جيل وآخر .. فسوف نلاحظ بعض الظواهر والاستثناءات الايجابية والسلبية ، كان فيها القديم يستمر على عرش السلطة الأدبية رغم غياب ركائزه الاجتماعية واحياناً السياسية . وقد يحدث العكس أن « يسبق » أحدهم عصره ، لسبب ذاتي أكثر منه موضوعي في الأغلب الأعم . هكذا تجاور « الجواهري » مع أكثر من جيل في الشعر ، ولكن هكذا ظهر أيضاً السياب والبياتي وبلند الحيدري وكاظم جواد وغائب طعمة فرمان وذو

النون أيوب وفؤاد التكرلي وعبد الملك نوري في خضم الأربعينات شعراً وقصة . وهكذا ظهر فارس زرزور وحنا مينه ونزار قباني في سوريا ،ويوسف حبشي الأشقر ويوسف الخال في لبنان . وجبرا ابراهيم جبرا من فلسطين . وعبد الرحمن الشرقاوي ونعمان عاشور وكمال عبد الحليم وابراهيم عبد الحليم والفريد فرج ويوسف الشاروني وفتحي غانم من مصر ولم يفلت هؤلاء جميعاً من سيطرة المرحلة القريبة منهم مباشرة : شعرياً كانت البنية الكلاسيكية والروح الرومانسية ، قصصياً كان التأرجح بين الرؤى الاجتماعية والتحليق الرومانسي .

ولم يتخلف « النقد » عن مواكبة هذا التسارع الزمني ، فظهر على الفور من بين الذين كانوا طلاباً مباشرين لمندور ولويس عوض وعبد الرحمن بدوي ، وغير مباشرين لمارون عبود ورئيف خوري نقاداً أكثر « شباباً » كأنيس منصور ومحمود العالم وعلي الراعي ورشدي صالح وأنور المعداوي وسيد قطب وعبد القادر القط وحسين مروة ، باختلاف اتجاهاتهم . بل أن هذا « الاختلاف » نفسه كان أحد الملامح البارزة على حواف الجسر الذهبي ، فضلاً عن صورة العصر الوليد .

أي أنه من هذين الجيلين القريبين أو المتقاربين تكوّن الجسر الذهبي للنقد العربي الحديث ، بين عصر العمالقة وعصر الثورة .

لم تكن أمام هؤلاء وأولئك من مشكلات واجهت الجيل السابق ، فقد ولدت اللغة النقدية الحديثة وولد الأدب الوطني وولدت معادلة التراث والعصر . كان عليهم فقط ـ من زاوية الماضي ـ تأصيل هذه المعاني كلها وتطويرها ان أمكن ، وهم ، بالنسبة لهذا الماضي ، متفقون ، فمن معطف طه حسين خرج النقد المعاصر . ولكنهم بعد هذه النقطة مختلفون اختلاف الينابيع الفكرية الجديدة التي طبعت جيل الحرب الثانية بطابعها . وليست صدفة على الاطلاق أن يكون محمد مندور وسهير القلماوي وأمين الخولي وعائشة عبد الرحمن (بنت الشاطىء) ولويس عوض وعبد

الرحمن بدوي من تلامذة طه حسين ومريديه ، رغم التفاوت الحاد في منطلقاتهم النقدية بعد ذلك . وليست صدفة أيضاً أن « النقد الأدبي » قد تركز في مصر منذ ذلك التاريخ ، فقد كان الخلق الأدبي نشيطاً في كافة ارجاء الوطن العربي ، ولكن ثقل النقد ووزنه المؤثر كان في مصر .

تبقى توجهات عمر فاخوري خاصة كتابه « أديب في السـوق » ، وكذلك نظرات رئيف خوري المتقدمة حتى في كتبه التعليمية ، وفي المقام الأول نقدات مارون عبود الساخرة في « على المحك » و « عود على بدء » من اينع ثمرات النقد العربي الحديث . ولكن مصر التي تبلور فيها فكر النهضة العربية الحديثة (بمشاركة السوريين واللبنانيين والمصريين وتفاعلهم اليومي تقريباً) هي التي أتاحت للنقد المصري مركزاً استثنائياً ، وهي التي شيدت الجسر الذهبي للانتقال من عصر « العمالقة » الطفولي الى العصر « العملاق » المعقد والبالغ التركيب .

كان أمام الجيلين اللذين شيد منهما هذا الجسر مهمة تأصيل المعاني التي وصلتهم من الجيل السابق . ثم مهمة « اختبار » المعاني التي حملوها معهم سواء من وراء البحار أو متغيرات الأرض المحلية . ثم التصدي لظواهر عصرهم الأدبي الجديدة : راية الرومانتيكية وبقايا الكلاسيكية في الشعر ، وهذا الجيش الزاحف من الروائيين والقصاصين العرب .

لم تكن القضية المطروحة ، كما كانت أمام الجيل الماضي ، ان يولد النقد العربي الحديث . كان قد ولد . وتلك معجزة . كان المطلوب هو تشكيل ملامح وجه هذا المولود أمام مرآة العصر : تيارات الفكر وجماليات الشكل والمضمون . وتلك كانت معجزة جيل آخر .

(٦)

انتهى عصر « العمالقة » معلناً بصورة نهـائية ، خـاتمة عصر الانحطاط . انتهى لا ليبدأ عصر النقاد اللاهثين وراء الخبز ، بل ليبدأ عصر النقاد اللاهثين وراء الأدب . انتهى عصر العمالقة وكان لا بد أن

ينتهي ، ليبدأ في أتون الحرب العالمية الثانية عصر جديد احترقت فيه أشياء كثيرة وتخلقت في جحيمه أيضاً أشياء كثيرة . انه العصر الذي قال عنه غارودي في الستينات إنه انجز في عشرين عاماً أكثر ـ كمًّا ونوعا ـ مما انجزته البشرية خلال عشرين قرنا .

انتهى عصر العمالقة ، وحسناً فعل .. ليبدأ عصر عملاق انعكس في مصر ومختلف الأقطار العربية والعالم ، على النحو التالي :

● انكسرت شوكة النازية للأبد ، وانتصرت الديمقراطية في العالم الرأسمالي وخرقت الاشتراكية الحصار حول التجربة الوحيدة لتصبح نظاماً عالمياً في شرق أوروبا وأجزاء من آسيا .

● بدأ غياب الشمس عن أملاك الامبراطوريات القديمة لتصبح بريطانيا وفرنسا في المرتبة الثانية بعد الولايات المتحدةالأميركية التي ظهرت كزعيم بلا منازع للعالم الرأسمالي ، وأضحت المانيا وايطاليا وتركيا واليابان دولًا مهزومة سياسياً لا عسكرياً فحسب : انقسمت المانيا الى شرق وغرب وتحولت اليابان الى مصنع اقتصادي كبير ، بعد أن تلقت وحدها الدرس الذري الرهيب في هيروشيما وناغازاكي .

● بدأت الحرب الباردة بين النظامين العالميين وفي مقدمتها الشكل الايديولوجي ، كما اشتد في ظلها الجمود والقهر المكارثي في أميركا ، والستاليني في الشرق الاشتراكي .

● اشتدت رياح التحرير في المستعمرات ، وبدأت ترتفع رايات الاستقلال في القارات الثلاث المنسية : افريقيا وآسيا وأميركا اللاتينية .

● ببداية عصر الذرة ـ الذي أنهى الحرب ـ بدأت رسمياً الثورة التكنولوجية بانعكاساتها اللاهثة على هياكل الانتاج الاقتصادي وثورة المواصلات السلكية واللاسلكية . ثم الطفرة الهائلة بـدخول العصر الالكتروني وسيادة الكمبيوتر وسيادة علم السبرناتيك .

● تتطور الفلسفة للحاق بركب العلوم الطبيعية ، ولكن ببطء :

فالوجودية تنتعش ولكن بتفريعات كاثوليكية وعدمية وراديكالية أحياناً ، وتصبح البرغسونية من ذكريات الماضي في أوروبا ، تزاحمها الماركسية، ولكن بتفريعات ستالينية وتروتسكية وأخيراً تيتوية ، في أوروبا والعالم المتخلف معاً . ثم تزدهر البراغماتية والوضعية المنطقية والتجريبية في « العالم الجديد » أي أميركا تحت رايات العلم الطبيعي ، ويصبح أوجست كونت من الذكريات البعيدة .

● ويصبح سارتر هو « الناقد » الوجودي النموذج ، لا الفيلسوف أو الروائي أو المسرحي أو السياسي فحسب . في « ما هو الأدب » يضع الأسس النظرية والمعايير التطبيقية على السواء . وتصبح أعمال جورج طومسون خصوصاً « الماركسية والشعر »ورالف فوكس خصوصاً « الرواية والشعب » وكريستوفر كودويل في « دراسات في ثقافة محتضرة » و « دراسات جديدة في ثقافة محتضرة » و « الحلم والواقع » والتراث العظيم لجورج لوكاتش وسيدني فنكلشتين ، هي مراجع النقد الماركسي الأساسية شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً .

ويبدو واضحاً في ذلك كله أن « عالم ما بعد الحرب » قد خرج ، في جملته (أي باستثناء أميركا) من الجحيم مجهداً مكدوداً مثخناً بالجراح العميقة والآلام العظيمة . الشرق والغرب يبنيان « العصر الجديد » على الانقاض التي تشكل مادياً وبشرياً وروحياً خسارة في حجم النصر نفسه ... كانت نتائج الحرب باهظة الثمن في « الروح » الانسانية أكثر كثيراً من عدد « الأرواح » البشرية . وكانت نتائجها الاقتصادية - رغم انتصار الديمقراطيات الغربية والاشتراكيات الشرقية - انقلاباً يتطلب اعادة البناء من جديد بين جدران « الحدود » العملية الجديدة . وكانت نتائجها الفكرية انتصاراً على الفاشية حقاً، ولكن في زمن لاحت فيه تساؤلات عديدة حول افلاس الليبرالية (في مواجهة النمو المتزايد للطبقات الشعبية) وفازت الاشتراكية في ظل الستالينية على حد سواء . كما بدت

نتائج الحرب كما لو أنها مقدمات حرب جديدة من نوع جديد : عسكرياً باحتمالات الهلاك النووي للبشرية ، سياسياً بالتأرجح المرير على حافة الهاوية .

وبلادنا في ذلك كله ليست « متفرجة » من شرفة على سطح القمر ، بل هي قد عانت ويلات التحالف مع « الحلفاء » وانتظرت كغيرها ثمرات النصر . وقد وقف المفكرون العرب في غالبيتهم العظمى ضد النازي دون أن يكونوا أدوات في أيدي المحاربين ، وهم لم يقاتلوا على جبهة الفكر « في مقابل » الفوز بالاستقلال ،بل دفاعاً عن شرف الثقافة وشرف الانسانية ، ودفاعاً عن الديمقراطية ، أي في الحصيلة الختامية دفاعاً عن الاستقلال الوطني لا في مقابلة . والقلة القليلة التي تطرفت في الوهم بأن انتصار الالمان قد يجبر الانكليز أو الفرنسيين على الجلاء ليسوا نباتاً طبيعياً في أرضنا ولم يتركوا بصمات ثابتة على ثقافتنا . كانت الأفكار العنصرية ـ في ظل الاستقطاب الايديولوجي ـ وكذلك الرواسب النادرة من العطف على الامبراطورية العثمانية ،تلتقي موضوعياً مع الأفكار النازية والفاشية ، ولكنها لم تكن تملك الأساس الاقتصادي والاجتماعي المتين للنازية أو الفاشية .

ولكن الاستقطاب المحلي على أية حال لم يكن بعيداً عن الاستقطاب العالمي ، غير أنه من زاوية رئيسية كان انعكاساً طبيعياً للاستقطاب الاجتماعي الذي بدأ يتبلور غداة الحرب . كانت هناك طبقات جديدة تنمو في أحشاء المدينة العربية من العمال والحرفيين وصغار التجار والموظفين ، وكانت هناك شرائح جديدة تنمو في الريف من صغار الفلاحي والمزارعين والعمال المياومين (الموسميين) . وكانت الفئات الوسطى تكبر وتتسع ، فالتهادن مع الاحتلال لم يتوقف بها عن النمو .ولذلك كانت اقتصادياً واجتماعياً في طور التحول الموضوعي من استجداء الفئات العليا من البرجوازيين وكبار الملاك والعرش والاستعمار، الى أن تصبح في المستقبل

المنظور طبقة سائدة على مقدرات المجتمع العربي في الانتاج والاستهلاك . لذلك فهي لم ترم علم الاستقلال في الوحل ، كما وصفها اليسار الستاليني حينذاك ، ولكنها بعد الحرب واجهت أزمة الأزمات . موضوعياً لها مصلحة مباشرة في الاستقلال . ولكن « الاستقلال » لم يعد مجرد « الجلاء » البريطاني أو الفرنسي ، بل أمسى أيضاً الاستقلال « عن » الارتباطات والتحالفات مع الطبقات العليا ، و « التحالف » مع الطبقات الجديدة النامية .

الا أن التخلف العام وعلاقات القوى ، أي انخفاض مستوى الوعي الطبقي عند الفئات المتوسطة وتسرب كبار الملاك والتجار والصناع الى صفوفها الحزبية ، كان من شأنه الا يفسح لها في مجال الحكم والقدرة على اتخاذ القرار سوى سنوات قليلة واستثنائية بالنسبة للقاعدة الغالبة ، وهي تحكم الاقليات الدستورية بمساندة العرش والاحتلال .

ومن ناحية أخرى لم يكن غياب الشمس عن الامبراطوريات القديمة قراراً سياسياً مقترناً بنهاية الحرب ، فضلاً عن أنه لم يكن قط قناعة اختيارية .. بل كان الاعتماد على الزمن بغية التسويف ، والاعداد « للاستعمار الجديد » هما اطار الموقف الاستعماري من الوطن العربي .

وقد عبرت الآداب « الوطنية » العربية طيلة الأربعينات من هذا القرن عن بدايات هذا العصر المعقد . وهي الآداب « الوطنية » على المستويات الثلاثة : الاجتماعي والسياسي والفني . كانت الرومانسية وظهور جيل من الروائيين العرب ، بمثابة التجسيد الجمالي لطموحات الطبقة الوسطى بشرائحها المتباينة . وكان جيل النقاد المواكب لهذه « الحركة » قد تلقى في الغرب وفي بلاده معالم العصر الجديد ، تلقاه بالعقل والقلب والتكوين الاجتماعي .

كان جيلاً ممزقاً بين التقدم الغربي والتخلف العربي ، وبين الليبرالية والعدل الاجتماعي ، بين أزمة الطبقة الوسطى والنمو المتزايد للطبقات

الجديدة . وكانوا - من الغرب وفي الداخل - يرون راية « العمالقة » وهي تنتكس ، فكان قدرهم أن يسارعوا الى رفعها من جديد .

وهكذا أقبل محمد مندور ولويس عوض ورئيف خوري وحسين مروة وزكي نجيب محمود ورشاد رشدي وأنور المعداوي وسيد قطب وغيرهم ، جسراً ذهبياً بين عصر العمالقة ... والعصر العملاق . ولم يكن أمراً شاذاً أن يتفرقوا ، رغم وحدة العصر ، وتقريباً وحدة « المعطف » الذي دلفوا من أكمامه ، اذ كانت الطبقة التي انجبتهم شرائح متباينة وفئات مختلفة ، كما كانت الثقافة التي انجبتهم سواء في الغرب أو في الوطن ، ذات تأثيرات متنوعة أشد التنوع .

ورغم تراث سلامة موسى وعمر فاخوري وأحمد أمين ومفيد الشوباشي واسماعيل أدهم ، وهو تراث يساري من حيث الجوهر ، فانه لم يمتد في النقد الجديد بصورة تلقائية مستقيمة . وكذلك رغم تراث زكي مبارك ومصطفى صادق الرافعي واسماعيل مظهر وأحمد حسن الزيات ، وهو تراث سلفي في جوهره ، فانه لم يمتد في النقد الجديد بصورة عفوية آلية . بل كان العقاد وطه حسين هما الجناحان الرئيسيان اللذان طار بهما النقد الجديد الى آفاق أرحب وأبعد وأعمق مما يخطر على مخيلة الرواد ، والعمالقة منهم على وجه الخصوص .

كان أول ما شغل بال مندور ، وهو بعد طالب في باريس ، أن يقيس ذبذبات الصوت في الشعر ، متأثراً بكشوف علم اللغة وعلم الأصوات . وكان أول ما شغل باله وهو بعد طالب في القاهرة أن يستخلص قوانين النقد العربي القديم . لذلك كان انجازه الرئيسي في تلك المرحلة الباكرة هو كتابه الضخم عن النقد « المنهجي » عند العرب . وكتابه الصغير أو مقاله الطويل عن أوزان الشعر . وبذلك تجاوز مرحلة نقد التراث الشعري كما جسدها طه حسين ، ومرحلة نقد النثر الفني كما جسدها زكي مبارك .. فلعله من المثير أن أحداً من الرواد لم يحاول استخلاص القوانين الضابطة

لحركة « النقد » العربي القديم ، قبل التبشير بنقد جديد ، اذ انصبت عنايتهم القصوى على الشعر والنثر الفني دون بقية فنون القول وعلوم الكلام عند الأقدمين . وكان مندور ـ خريج قسم اللغة العربية ، وجامعة السوربون معاً ـ أراد أن يقول لا بد من تمثل القديم قبل اعلان الجديد ، وان هذا القديم يظل ناقصاً ما لم ندرك « النقد » منه . وبقياسه لذبذبات أصوات الشعر ، قوافي وحروف روي ، أراد أن يقول لا بد من التعرف على قواعد العلم الحديث لنحسن تطبيقه على أدبنا الجديد .

ثم اتجه مندور بكامل قواه الى تقييم الشعر المعاصر له « في الميزان الجديد » وهو عنوان كتابه الخطير الذي جمع فيه « معاركه » على صفحات « الثقافة » ضد أشياع المدرسة النفسية في النقد الأدبي ، وكان أمامها العقاد وتلميذه سيد قطب على صفحات « الرسالة » . رغم أن النظرة من بعيد الآن تدعنا نقول أن يحيى حقي ومن بعده سيد قطب ، هما أكبر الدعاة والممارسين للنقد الانطباعي التأثري . وما أكبر الفرق بينه وبين النقد المعتمد على احدى مدارس علم النفس ، كما هو الحال وقتئذ عند أنور المعداوي . المهم أن ميزان مندور الجديد قد استخلص من حصار الحركة الرومانسية ما أسماه « بالشعر المهموس ». هو لم يبتعد كثيراً عن النقد الموضعي للنصوص كما بشر به طه حسين ، ولكنه استضاف من تراث النقد العربي والغربي بعض الأدوات الفاحصة للنغم والايقاع والصورة الشعرية ، بحيث أصبح « الشعر المهموس » عند مندور معياراً لكل شعر عظيم ، لا للشعر المصري المعاصر له على وجه التخصيص. ثم قدم كتابه الهام « نماذج بشرية » عارضاً البعد الانساني في الأدب الحديث . وهو الكتاب الذي لم يتأثر فيه بكتاب معين فحسب ، بل تأثر بالاتجاه الغالب على النقد الغربي آنذاك ، وهو البحث عن الوجه الانساني في الرواية والمسرحية ، لا وجه البطل فحسب بل وجه « الانسان العادي » بطل العصر الجديد .

ويجب التأكيد هنا على أن معارك مندور وغيره في هذه المرحلة ، كان حصادها النهائي لحساب الحركة الرومانسية مهما اختلفت الأبواب المؤدية اليها... فلا تأخذنا حدة المعارك والتهابها كما أخذت البعض معركة الجيل السابق « لاتينيـون وسكسونيون » حيث اتخذ طه حسين جانب الثقافة اللاتينية أي امتدادها الفرنسي ، بينما دافع العقاد عن الثقافة الانكلوسكسونية أي امتدادها الانكليزي . والحقيقة انهما كانا بابين متقابلين يؤديان الى ردهة واحدة . هكذا الأمر أيضاً في مرحلة أكثر تعقيداً ، فما يسمى بالمدرسة النفسية لم يكن يستحق علمياً هذا الاسم ، لا عند سيد قطب ولا عند أنور المعداوي .. فهي « أصداء » مختلطة لقشور فرويد وريفرز ويونغ ، ولا علاقة لها بالمفهوم السيكلوجي لعلم الجمال . و « الاداء النفسي » عند المعداوي ، مثل « الشعر المهموس » عند مندور ، تعبيرات غامضة أكثر منها مصطلحات دقيقة ، وتصب على اختلافها في مجرى الرومانتيكية المزدهرة .. ولربما كان يحيى حقي وسيد قطب ومعهما بمقدار يوسف الشاروني ، أكثر اقتراباً من الحقيقة في تبنى النقد الانطباعي التأثري . جميعها كانت اجتهادات « حول » الرومانسية التي فاز عطاؤها الشعري والروائي بهذا التنوع في الموازين والاختلاف في المعايير . ولربما كانت النتيجة الذهبية حينذاك هي « اكتشاف » نجيب محفوظ على أيدي ثلاثة من الشباب هم سيد قطب وأنور المعداوي ويوسف الشاروني . وقد كان محفوظ بدوره رومانسياً سواء في مرحلته الفرعونية أو بداياته المسماة « واقعية » . كما كانت النتيجة الثانية هي ترجمة علي أحمد باكثير لماكبث شكسبير في الشعر المرسل (البحر المتدارك) وعلى ذات الوزن « ألف » مسرحيته « أخناتون ونفرتيتي » .

وهنا يجيء الحديث عن لويس عوض الذي دخل الميدان كالعاصفة ، من الشاطىء المقابل لمندور ، ولكن في محاذاة النهر نفسه حين قال في مقدمة ديوان « بلوتلاند » أن « رمش عين الحبيب يفرش على فدان » للشاعر

الشعبي المجهول ، أعظم من ألف بيت من الشعر العربي ، وأن بيرم التونسي لا غيره هو شاعر مصر الأول ، وأنه قد آن الأوان لكسر عنق البلاغة . ثم « جرب » هذه التصورات كلها في « نظم » قصائد أقرب الى الموشحات الأندلسية ، و « عرب » بعض أوزان الشعر الانكليزي ، وكتب بعض هذا « الشعر » باللهجة المحكية .. باختصار قلب الدنيا رأساً على عقب . ولم تقف مدفعيته الثقيلة عند هذا الحد ، بل راح « ينظر » لهذه المقولات جميعها في ما تصوره « منهجاً » للنقد ... وذلك بترجمته لقصيدة الشاعر الروماني هوراس النقدية ، أو نقده الشعري المسمى « فن الشعر » ، حائراً في مقدمته الضافية بين لاتينية استاذه طه حسين وسكسونية استاذه العقاد . وهي الحيرة نفسها التي وزعته طالباً بين باريس ولندن وبرنستون ، ونتابع ملامحها في « مذكرات طالب بعثة » كحياة يومية، وفي أطروحته لنيل الماجستير حول بروميثيوس بين الأدبين الانكليزي والفرنسي .

ثم جاءت ترجمته الأخرى لبروميثيوس طليقاً (شلي) ومقدمتها المتأثرة بكودويل حول الانقلاب الصناعي والأدب ، وأخيرا كتابه عن الأدب الانكليزي . ومقدمته هو الآخر تلخيص مباشر لكودويل ، مع تطبيق على رموز الأدب الانكليزي الكبرى ، باستثناء فصل خاص عن د . هـ . لورنس ، حيث تظهر بصمات فرويد واضحة .

المهم أن هذه الثورة المكملة لثورة مندور ، ليست واقعية اشتراكية رغم يساريتها ، وليست أقليمية شوفينية رغم مصريتها .. فالعامية والجذور الشعبية أو الفولكلور والتمرد على الخليل والتركيز على شلي نصاً وروحاً ، هو تيار آخر من تيارات الرومانتيكية المصرية . وفي تلك المرحلة لم يكن للويس عوض أي مجهود تطبيقي على الأدب المحلي المعاصر له ، وانما كان يغرس الأرض ببذور في الخلق والنقد (نعم الخلق لا النقد وحده ، ففي تلك المرحلة كتب رواية العنقاء المنشورة ، ومسرحية محاكمة أيزيس

غير المنشورة) لاستنباتها في المستقبل المنظور ، حيث الأرض حبلى بالثورة لدرجة المخاض .

وما وقع في مصر لم يكن غريباً على المشرق ، فقد كان هناك رجل يجهله الكثيرون هو « أورخان ميسر » في سوريا .. مقدمته لاشعار البعض المجهول أيضاً ، هي بشارة لا غش فيها لرومانسية الحداثة ، ان جاز التعبير عن تلك الرؤية القلقة ، الرائدة والمبكرة وان تكن غامضة ، لشكل ومحتوى جديدين . بالاضافة الى تجديدات المهجريين والمغتربين وانبعاث النماذج العظيمة لجبران خليل جبران .

أما زكي نجيب محمود في « قشور وألباب » و « جنة العبيد » ورشاد رشدي في مقالاته « بالكاتب المصري » عن المعادل الموضوعي ، فكلها كانت تعريباً بتصرف كبير أو صغير لمذاهب .. ما أن تلتقي بالتجربة المحلية حتى تتعدل كثيراً أو قليلاً ، وتصب في الرومانسية .

كل الطرق ، حينذاك كانت تؤدي الى الرومانسية . ولكن أخطر سمات العصر الجديد ، كانت سرعة معدلات التطور .. حيث تضيق المسافة بين الأجيال والاتجاهات في زمن أقصر مما كان عليه الماضي القريب .

وقد عاش جيل الحرب الثانية ليتنسم « الثورة في الهواء » وليساهم في الاعداد لها عشية وقوعها ، وليشارك بقدر ما يستطيع في بنائها .. ولكن جيلا آخر كان قد ظهر .

(٧)

في تاريخ الآداب العالمية لحظات انتقال حادة ومفارق طرق شديدة الوطأة، من شأنها أن تقهر بعض أصحاب النفوس الرهيفة التي لا تقوى على الصمود بالقديم ولا على التكيف مع الجديد .. فتهوي بأشخاصها لا بفنها ، وتترك بموتها الفاجع ، وأحياناً الباكر ، علامة وشهادة على قساوة مراحل التحول من عصر الى آخر .ويكاد يكون الشعـراء هم أكثر

« الضحايا » التاريخيين لهذه المحنة .. سواء كانت انتقالاً من عصر واقعي الى عصر واقعي آخر ، كتحقق الثورة (التي بشر بها الشاعر أوحتى عارضها) في دولة أو نظام ، أو اكتشاف وسائل جديدة للانتاج تتبعها علاقات جديدة وقيم جديدة كالانقلاب الصناعي الأول أو الثورة التكنولوجية المعاصرة .. أوكانت المحنة انتقالاً من عصر فني الى عصر فني آخر .

هكذا نستطيع أن نتابع في تاريخ الآداب والفنون موكباً جليلاً من الشهداء الصرعى نتيجة هذا التحول أو ذاك الانتقال . وغالباً ما يكون استشهادهم ذا صيغة درامية وصبغة مأساوية ، كالانتحار أو الجنون أو هجر الفن الى تجارة العبيد ، أو الموت فجأة ، أو الزج بالنفس في معركة تحت أي شعار ونتيجتها المسبقة هي القتل .

ولكن على طول موكب المنتحرين والمجانين والقتلى والذين فوجئوا بالموت والذين توقفوا عن حياة الأدب باكراً وفضلوا التجارة أو الدعارة.. فاننا قلما نكتشف بينهم واحداً من « النقاد » . ونلاحظ أن غالبيتهم ، أساساً ، من الشعراء .

... الا النقد العربي الحديث ، وخاصة بين المرحلة الممتدة من نيران الحرب العالمية الثانية الى ثورة يوليو (تموز) ١٩٥٢ وسواء كانت « النماذج التراجيدية » تنتمي الى ما قبل الحرب بقليل أو أن بعضها عاش بعد قيام الثورة بكثير ، فانها ثمرة تلك المرحلة المضطرمة برياح التغيير ، والتي أصابت « النقاد » أكثر مما أصابت غيرهم .. مما يطرح العديد من الأسئلة البالغة الأهمية حول فترة الأربعينات من هذا القرن قبل الولوج في تفاصيلها .

والنموذج الأول هو ، بغير منازع ، اسماعيل أدهم ، ذلك المفكر والناقد الطليعي ، الذي لو قدر له أن يعيش لكان سيد النقاد العرب المعاصرين ، جميعاً وعلى الاطلاق . بل أن تراثه المتبقي بعد وفاته

الفاجعة ، يشكل ملمحاً بارزاً في تاريخنا النقدي ، مهما حاول البعض عن قصد او حسن نية أن يهيل عليه تراب الزمن .

وقد عرفت اسماعيل ادهم للمرة الأولى في كتاب مشترك له وللشاعر الراحل الدكتور ابراهيم ناجي ، حول أدب توفيق الحكيم . كان أكثر من ثلثي الكتاب بقلمه . وكان ذلك أكثر من ربع قرن ، فهالني المنهج الذي اختطه صاحبه والنتائج التي توصل اليها. منهج يميز مبكراً بين الشكل والمضمون ويقول بالوحدة الجدلية بينهما ، ويستكشف الينابيع الفكرية والفنية التي غرف منها الحكيم ، ويتلمس ابعاد الأرضية الاجتماعية التي انبثق منها والأرضية التي يصب فيها.. الأمر الذي لا يريح المنقود تماماً . ثم قرات له كتاباً قديماً بعنوان « لماذا أنا ملحد » ورداً عليه من الدكتور أحمد زكي أبو شادي بعنوان « لماذا أنا مؤمن » وتبين لي فيما بعد أنه صاحب الكتابين معاً ، مما يضع أيدينا على مبلغ الحيرة والقلق والتمزق الذي كان يعانيه في صمت . وقد ساعدني الفنان التشكيلي المعروف فتحي البكري في الحصول على معلومات أكثر وأوراق أكثر ، خاصة بعد أن زرت عائلته في الاسكندرية بمعونة الكاتب نقولا يوسف . عرفت أنه من أصل تركي وقد أمضى فترة من حياته في روسيا . وأنه أتقن بالاضافة للتركية والروسية ، الألمانية والانكليزية والفرنسية . وكانت حياته كلها قراءة في مختلف فروع المعرفة فألف في الكيمياء والفيزياء والسلالات ، جنباً الى جنب مع عنايته القصوى بالأدب . ثم قرأت له دراستين حول خليل مطران وطه حسين (وقد نشرت دراسته عن طه حسين فصولاً في مجلة « الحديث » التي كان يصدرها سامي الكيالي في حلب ، ولم تجمع في كتاب) .

كان « موسوعياً » نافذ الذكاء ، مرهف الاحساس لحد المرض ، ولكنه في (المجتمع) كان صفراً . لم يكن قد تلقى تعليمه بالوسائل التقليدية .. غير أنه رأى نفسه أكبر من الأساتذة المؤهلين رسمياً . ولم يكن يحترمه

ويعجب به سوى هذه الزمرة الرومانسية الضيقة من الأدباء والشعراء ، وعلى رأسهم أحمد زكي أبو شادي وابراهيم ناجي . ولم يكن ليستطيع أن يعيش مما يكتب ، ولم يكن ليستطيع أن يتزوج بمن يحب ، ولم يكن ليستطيع أن يظهر للمجتمع على حقيقته .. بل اختلطت عليه الحقيقة بالحلم والواقع بالكابوس . وذات يوم خرج من بيته في الاسكندرية مبكراً الى شاطىء البحر . وأخذ كيساً دخل فيه حتى العنق وملأه بالرمل ، وراح يمشي ببطء على الخط الفاصل بين اليابسة والماء ، ثم راح يخطو على الصخور تحت الماء الى ان اختفت من تحته قدميه ، فلم يحمله الماء بل ظل يهبط بكيسه الرملي الثقيل حتى استقر في قاع اليم . كان قد بلغ من العمر ٢٩ عاماً ! وانطوت صفحة مجهولة في نقدنا الحديث ، لتثير - مهما كانت العوامل الفردية وعناصر الذات - سؤالا خطيراً حول طبيعة التحول الذي اجتازه مجتمعنا ونوعية الانتقال الذي عاشه تاريخنا الحديث .

ذلك ان اسماعيل أدهم لم يكن أكثر من علامة ، تلتها علامات . في طليعتها ظاهرة « صلاح ذهني » الذي يعرفه الناس جميعاً مديراً لدار الأوبرا المصرية ، شاباً وسيماً أنيقاً ، بالكاد يقولون إنه كاتب متميز للقصة القصيرة ، يغلب عليها الرمز الشفاف والرومانسية الدافئة والصياغة التي تشبه التطريز باللآلىء . ولكن ، من يعرف أنه صاحب كتاب « مصر بين الاحتلال والثورة » الذي اشتريته قديماً مهلهلاً من سور الأزبكية على أنه كتاب سياسي ، فاذا بي أمام كتاب رائد (عام النشر ١٩٣٨) في النقد الروائي . انه دراسة مقارنة بين رواية المويلحي « حديث عيسى ابن هشام » ورواية توفيق الحكيم « عودة الروح » . ربما كانت الدراسة الأولى في « النقد المقارن » العربي ، وبكيفية عفوية أبعد ما تكون عن قواعد هذا العلم وأسسه النظرية . وربما كانت من انتاج اسماعيل أدهم من أولى الدراسات السوسيولوجية في أدبنا الحديث ، بعيداً أيضاً عن قواعد سوسيولوجيا الأدب . ولكنها رغم هذا البعد وذاك قدمت نموذجاً رائداً

للدراسات الأدبية المتكاملة .. فباستثناء نقد العقاد لمسرحية شوقي « قمبيز » في كتاب مستقل ، لم يجرؤ أحد في الماضي ، وغالباً حتى الآن ، على مثل هذا النوع من الدراسات الذي لا يتناول عصراً أدبياً كاملاً أو مدرسة أدبية كاملة أو كاتباً كاملاً أو موضوعاً ما عالجته عدة أعمال أدبية .

للناقد هنا قضية هي « مصر بين الاحتلال والثورة » . والعملان الأدبيان شاهدان عليها قبل شهادتهما على الأديبين . للناقد هنا موضوعه كالأديب تماماً ، ثم هو يتخذ من الروايتين « خامة » لدراسة هذا الموضوع . ومن اختياره للقضية وانتقائه للخامة نتعرف على أصول منهجه الاجتماعي التاريخي .

ولكن هذا الكتاب ، كان يتيماً ! لم يتابعه صاحبه ولا غيره من النقاد . مات « الناقد » فجأة ، ليتفرغ صلاح ذهني للوظيفة اللامعة . ولم يمارس النقد بعدها أبداً . ما أشبهه بالروائي الممتاز عادل كامل الذي بدأ مع نجيب محفوظ بروايته « مليم الأكبر » فحدد لنفسه مستقبلاً فنياً أكبر من موهبة محفوظ ، وأتبعها « بملك من شعاع » .. ثم تحول نهائياً عن الكتابة الى المحاماة وصمت كأديب ، فجأة وللأبد . الفرق بينهما أن مرضاً عضالاً ألم بصلاح ذهني وهو في ذروة الشباب ، حيث توفي مبكراً في لندن . وسجل بحياته وموته ، علامة ثانية في طريق التحول ومنعطف الانتقال .

وأقدمت العلامة الثالثة في شخص يعرفه اكثر الناس كزعيم سياسي لجماعة دينية متطرفة .. بينما هو قد بدأ حياته الفكرية ناقداً رومانتيكياً رقيقاً يعتمد على الذوق المرهف والفطرة الموهوبة ، أكثر من اعتماده على الأسس النظرية وقواعد المنهج . رغم أنه قدم نفسه ناقداً في كتاب « النقد الأدبي - أصوله ومناهجه » . وهو أقرب الى عرض ثقافته النقدية أكثر منه كتاباً في تاريخ النقد أو نظرية النقد . كان ، من حيث الجوهر ، ناقداً انطباعياً تأثرياً ، رغم حماسه لمقولات العقاد النفسية . ثم جمع أهم مقالاته في كتاب « كتب وشخصيات » وهو جملة نظرات عميقة فاحصة ،

جعلت منه أحد ثلاثة يحق لهم الفخر بأنهم اكتشفوا نجيب محفوظ . وقد اختار « خان الخليلي » بالذات ليكتب عنها تحليلاً جميلاً ، تلاءم فيها حسه الرومانسي مع مضمونها . كذلك لمساته البارعة في مقاله عن يحيى حقي .

ذلك الرجل الذي كان يمكن أن يكون واحدا من أكبر نقادنا المعاصرين هو سيد قطب . وهو لم يتحول فجأة الى الفكر الاسلامي أو العمل السياسي . ولعل سر الأسرار في علاقته الحميمة بالعقاد هو « عبقريات » هذا الأخير التي عرض فيها لأهم رجالات الاسلام في ضوء شذرات من علم النفس ، وأساساً في ضوء فكرة « البطولة » لكارلايل . غير أن الجديد الذي طرأ على حياة سيد قطب هو اعتزاله الأدب والنقد نهائياً وتفرغه التام للدعوة الاسلامية ، الى أن انتهت حياته نهاية مأساوية حادة في صيف ١٩٦٥ على حبل المشنقة .

وهو ذاته الصيف الذي غيب رفيقه في الأدب وفي « الرسالة » وإن لم يكن رفيقاً في الدعوة .. كان نجم الأربعينات الذي أمسك بمعول شجاع وضمير متقد ، وراح يقارع اقطاب الأدب المصري ويمد جسوره الى الأدب العربي خارج الحدود . كان متشرباً للتراث بحكم تخرجه من قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، وكان عاشقاً للأدبين الفرنسي والروسي مما يتاح له من ترجمات . وقد توزعت حياته النقدية عند أواخر الأربعينات ، بين الهجوم على سلامة موسى وطه حسين وتوفيق الحكيم من ناحية واحتضان الحركة الرومانسية وخصوصاً الشاعر علي محمود طه والروائي « الشاب » نجيب محفوظ . وكان لجرأته فعل السحر ولأسلوبه فعل التعويذة . وكان بفكره وسلوكه معاً « فارساً » رومانتيكياً .

ذلك هو أنور المعداوي الذي كان يبدو في أوج توهجه كما لو كان صوتاً شاباً للاتجاه المحافظ أو صوتاً كلاسيكياً للرومانسية . أعجبه تولستوي أكثر من دوستويفسكي وتشيكوف أكثر من شيكسبير وبلزاك أكثر من فلوبير ونجيب محفوظ أكثر من همنغواي . كان خليطاً عجيباً من الانسانية

الدافقة والذكاء المنفتح والكبرياء النبيل والثقافة المزيج ، لكنه في النهاية ناقد موفور الحساسية والموهبة .. يحاول بما أسماه « الاداء النفسي » أن يستكشف عناصر الابداع في بناء القصيدة ، ولكن لا علاقة حقيقية له بعلم النفس التحليلي .ولا شك أن أنور المعداوي بعد توقف الرسالة عن الصدور ، وجد نفسه في العراء . لم يجد مكاناً له في الثورة التي أقبلت ، اذ لم يكن واحداً من روادها في الأربعينات الا في حدود المواجهة المزدوجة : ضد الأقطاب ومع الرومانسية . وكانت الاتجاهات الطليعية تغزو المناخ الأدبي في مصر ، بحيث لم يعد في حلقة المحافظين سوى « الشيوخ » .

وبدأ المعداوي « يتحول » مع بداية الخمسينات . بدأ بما دعاه « النقد الاتجاهي » وانفعاله الشديد بمعنى الالتزام عند سارتر ، بل لعله تجاوزه في عدم استثنائه للشعر من قيود الالتزام كما فعل سارتر . وهو الأمر الذي يتضح في كتابه عن علي محمود طه والذي لم يتيسر له النشر الا قبيل وفاته المفاجئة بعدة شهور عن وزارة الاعلام العراقية .. وقد نشر بعد وفاته أيضاً كتابه « كلمات في الأدب » عن المكتبة العصرية في بيروت ، وكنت قد شاركته في اختيار فصول الكتاب الأخير ووضعت له العنوان . من يتابع هذه الفصول يشعر بالتطور البطيء ، ولكن الشجاع ، لأنور المعداوي من النظرة الجمالية شبه المجردة الى الطابع الاجتماعي الغامض . وفي مقال مؤثر كتبه عن سلامة موسى بعد وفاته ولم ينشر، شبه اعتذار عن مرحلة تاريخية كاملة. ولقد ظل ، على صعيد التذوق ، مستجيباً لتحولات الشعر الى مرحلة صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب وأحمد عبد المعطي حجازي ونازك الملائكة ، الباكرة . ومستجيباً كذلك لتحولات الرواية حتى ثلاثية نجيب محفوظ ، وبالكاد روايته « اللص والكلاب » . وقد وقف بصلابة ضد تحفظات لويس عوض ويحيى حقي وعبد القادر القط على أدب نجيب محفوظ القديم والوسيط . وعلى صعيد القصة القصيرة ظل متحمساً لأعمال يوسف ادريس الأولى ، وأبو المعاطي

أبو النجا وسليمان فياض .

ولكن الحقيقة هي أن السنوات العشر السابقة على وفاة أنور المعداوي كانت سنوات « التمزق الأليم لحد الضياع » . وقد بلغ به اليأس حد القول بأن « الانسانية » لم تعد تنتج أدباً ذا قيمة، فكانت النتيجة هي انسحابه التدريجي من النقد والحياة معاً . وقد ساعده المجتمع والنظام معاً أيضاً على هذا الانسحاب .. فتوقف تقريباً عن القراءة والمتابعة وتوقف نهائياً عن الكتابة . ثم انتابته في العامين الأخيرين رغبة عارمة في الانسحاب « المادي » من الحياة ذاتها . فارتفع ضغط دمه وأصيب بالتهاب معقد في الأعصاب . وتحت ستار « العلاج » ترك عمله وأصدقاءه والعاصمة ، فجأة . وذهب الى قريته مطوبس في محافظة كفر الشيخ ، حيث ارتدى ثياب الفلاحين وامتنع عن الكلام والسماع . ولما بدا له أو لأصدقائه الحميمين أنه تماثل « للشفاء » عاد الى القاهرة . ليشعر يوماً أثناء هبوطه الدرج بدوار خفيف ، فيرجع الى شقته ليستلقي على فراشه ويموت بانفجار في المخ عن ٤٢ عاماً لا أكثر ! وليترك العلامة الرابعة في السؤال الكبير .

وفي الستينات أيضاً تصلنا العلامة الخامسة بوفاة الناقد السوري أورخان ميسر . مات فجأة وفي صمت ، كما عاش تماماً . وليست لدي معلومات كافية عن هذا الناقد الغريب وكل ما قرأته له هو المقدمة الضافية التي كتبها لبعض القصائد ، استنسخها لي الدكتور حليم بركات . وفي دمشق قمت بزيارة السيدة أرملته ، فتبين لي أنه لم يترك أية مخطوطات .

حياة غريبة وموت غريب . ولكن سطوره الباقية ، بل والقصائد التي نقدها وقدمها ، تشي باننا أمام ناقد طليعي حديث ، ربما شعر بفراغ الانتماء أيضاً ، ومن ثم كان الضياع بين المجتمع والفن هو الطريق المؤدي الى المرض والموت المبكر المفاجىء .. دون أن نجني ثماراً ، كان من المؤكد أنها ستكون من أينع ثمرات النقد العربي الحديث .

* * *

هذه العلامات الخمس تصوغ علامة استفهام كبرى على مشارف المرحلة المرة . وهي علامات « تتكامل » فيما بينها على نحو تراجيدي حاد واستثنائي في تاريخ أي « نقد » : لماذا كانت الخيبة المدمرة للذات أو للموضوع ؟ لماذا كان هؤلاء بالتحديد هم وقود المرحلة وضحاياها وشهداؤها ورموزها ؟

... وغير ذلك من الأسئلة والأجوبة التي تشكل في جملتها السياق الاجتماعي لنقطة التحول من جيل الحرب الثانية الى جيل الثورة . وهو السياق القائل بأن الأسباب تعددت والموت واحد ، سياق التناقض بين القيم الجديدة والعلاقات الاجتماعية القديمة . سياق « الأزمة » التي أفصحت في الوقت نفسه عن وجهها الآخر ، حيث تتعدد الأسباب و « الحياة » أيضاً واحدة .

(٨)

شهداء النقد في عصر الانتقال هم كآلات التنبيه الى أن الثورة في الهواء . وهو تعبير قديم يقصد به أن الجو مشبع برائحة الوليد القادم ، وأن الأرض حبلى به ، ولكنه لم « يتجسد » بعد في جسم تنظيمي قادر على ملء الفراغ السياسي بعد انهيار السلطة القائمة . والمفارقة تبدو هكذا : ان النظام القائم ساقط موضوعياً ، وأن أداة التغيير غير متكاملة ذاتياً . روح التغيير ، نعم . أما جسده فممزق الأوصال ... لا بفاعلية القهر المتواصل والتسرب البوليسي من الاستعمار والسلطات المحلية فقط ، ولا بتباين الأصول الاجتماعية تبايناً شديداً لتنظيمات الأفكار الشائعة فحسب .. بل أيضاً لسيادة الفكرة المجردة على الفعل الواقعي وانعزال النظر عن التطبيق - وهو أحد مظاهر التخلف - حتى ليصبح الفعل فردياً بالغ الفردية سواء كان اغتيالاً وطنياً متطرفاً لأحد الزعماء (وقد حفلت مرحلة الأربعينات بذلك) أو اختياراً واعياً للموت كالانتحار أو غير واع كالتوجه

الحازم الى المقصلة أو المرض أو الجنون أو أزمات القلب وانفجار الشرايين . كلها حوادث احتجاج فردية من رؤى البرجوازية الصغيرة المستقيمة البصر والمجردة البصيرة أكثر من غيرها ... حيث يصبح الفكر بديلاً للفعل عند قاعدتها العريضة وتكون النتيجة هي اللا واقعية والتشرذم ، وحيث يصبح الفكر هو الفعل لدى الأخلاقية الفردية القليلة والنادرة لدرجة « الصفوة » فيكون « الاستشهاد » انتحاراً وجنوناً وموتاً مفاجئاً .

أربعينات هذا القرن هي مرحلة الفكر المجرد الخانق للفعل الاجتماعي والمؤدي بالضرورة الى فردية الحلقات الصغيرة أو العشائر الايديولوجية الجديدة للدرجة التي أضحى معها النظام الآيل للسقوط موضوعياً ، قادراً على البقاء المفتعل لا بسلطة الاحتلال أو البطش فقط .. وانما من خلال عنصر سلبي هو غياب البديل وتشتته وبعثرته . أربعينات هذا القرن أيضاً هي مرحلة الفكر المجرد الذي تستبق قلته الفعل المستقيم فتستشهد سلفا.. تاركة « علامة » على ضراوة الانتقال ، وعلى أن الثورة في الهواء ، أكثر مما تترك لنا تراثاً أو ثورة . الفكر المجرد يذكي حدة التناقض بين علاقات الانتاج القديمة والقيم الاجتماعية الجديدة . يلد الرومانسية في الشعر ، ولكنه يقتل نقاد الطليعة .. اما لانعدام الحد الأدنى للتكيف الاجتماعي (اسماعيل أدهم) واما لضمان الحد الأقصى من التكيف (عادل كامل في الرواية وصلاح ذهني في النقد) واما بالانضواء تحت لواء «المحافظة » المتطرف (سيد قطب) واما بالهجرة الى جزيرة اللانتماء المتطرفة (أنور المعداوي وأورخان ميسر).وفي أغلب الحالات الفاجعة ، فان « الفكر » هو الذي يستبق الفعل وليس «الفن» الذي يولد . ولكن أكثر أشكال الفكر قرباً سن الفن ، أي النقد دون غيره . انها ذروة الفردية وقد اكتست طابعاً اخلاقياً ، يستكمل وجهه الآخر في تقديري غلاة المتطرفين هو الثمرة المرة للفكر المجرد وقد هز نشأة وانتشار

البرجوازية الصغيرة غير المتجانسة اجتماعياً وفكرياً في زمن تهادن الفئات الوسطى مع التخلف والقهر ، مع الفئات العليا والاستعمار ، وغضاضة عود الطبقات الشعبية .

وكانت الثمرة المرة الأخرى هي التبعثر اللانهائي في صفوف هذه الشريحة الاجتماعية الجديدة ، لا من أقصى اليمين الى أقصى اليسار ، بل داخل اليمين وداخل اليسار وما بينهما .. حتى أصبحت المسافة بين الثورة « الفكرية » والثورة السياسية المنشودة اقتصادياً واجتماعياً ، كالمسافة بين النبوءة والمعجزة أو بين الواقع والمستحيل . كانت الأدمغة محشوة بالأحلام والصدور عامرة بالتمنيات والقلوب تختزن المشاعر وفي العقول تتفاعل الأفكار كما كانت شرايين الدم في صفوف الشعب تغلي هبوطاً وارتفاعاً ، وكان النظام مفلساً لا يستطيع اشهار افلاسه وينتهي الأمر .. بينما كان الفعل ضميراً مبنيا للمجهول .

وكان اتجاه السهم واضحاً لا يحتمل التأويل .. فحزب الوفد المصري ، التاريخي في التعبير عن الشعب ، يتسلل اليه كبار الملاك ، ولكنه في الوقت نفسه يفرز جناحه اليساري « الطليعة الوفدية » . ومصر الفتاة تغير اسمها وبرنامجها وتصبح « الحزب الاشتراكي » . والحزب الوطني يصبح « جديداً » والشيوعيون والاخوان المسلمون يمسكون بمفارق الطرق ونواصي الأزقة ، كل على طريقته . كان اتجاه السهم واضحاً لا يحتمل التأويل ، ولكن الثورة كانت في الهواء .. في عام ١٩٤٦ حين حصلت سوريا ولبنان على استقلالهما من فرنسا ، وقع في مصر حادثان استثنائيان ، أحدهما ذروة الايجاب وهو ظهور « اللجنة الوطنية للطلبة والعمال » وكأنها الجبهة المنظمة القادرة على تكوين البديل واسقاط النظام واستلام السلطة . والآخر ذروة السلب وهو ما أقدم عليه اسماعيل صدقي باشا من فتح السجون أمام صفوة المثقفين المصريين ، وسنّه لتشريعات جديدة على روح الدستور والقانون تعاقب « الفكر » والترويج له وتنظيمه

بأقصى العقوبات . بالطبع كانت الطليعة الوفدية والشيوعيون الجناحين الرئيسيين في تكوين « اللجنة الوطنية للطلاب والعمال » . ومن ثم فقد كان الفكر المعاقب هو الفكر اليساري وتنظيماته المتعددة .

ولأن الفكر المجرد هو الظاهرة السائدة على الأربعينات المصرية - وبقدر أقل في المحيط العربي العام - فقد غلب « المثقفون » على انسجة هذه التنظيمات (وأكثريتهم العظمى من البرجوازية الصغيرة) . ولكن هذا التجريد قد انعكس على اليمين في التطرف الديني والتنظيم السري (الإخوان المسلمون) بينما انعكس على اليسار في التطرف الايديولوجي ستالينياً كان أو تروتسكياً والانشقاقات التنظيمية المتوالية . ولكن اليمين واليسار كليهما لم تكن لهما « القاعدة الشعبية » العريضة والراسخة التي ظلت دوماً من نصيب الوسط الوفدي ، كانا بتجريدهما الفكري معزولين عن الجماهير .. الا أن هذا التجريد انعكس على الايديولوجية الدينية في هيكل تنظيمي متحد لدرجة الكتلة السديمية العازلة لأية تفاعلات مع « الخارج » ، بينما انعكس التجريد على الايديولوجية الطبقية في هياكل تنظيمية مفتتة تقريباً لفوضى التفاعل مع الخارج ولسطحيته بمعنى أدق دون توازنه بالتفاعل مع الداخل أو الأسفل .

ولم ينج من هذا الاستقطاب الواسع سوى الذين انتموا الى تنظيم الطليعة الوفدية كمحمد مندور أو الى فكرها العام كلويس عوض ، أو ما دعي بالاشتراكية الديموقراطية .. أي ذلك الحلم المركب من الحرية والعدل الاجتماعي . ومن الطبيعي أن تكون أفكار شارل فورييه وسان سيمون وروبرت أوين والاشتراكية الفابية (ويب ، ويلز ، شو ، لاسكي) والقليل جداً من أفكار ماركس وانغلز هي الخميرة الفكرية عند هذا الاتجاه ، معجونة بالتراث الوطني الليبرالي من رفاعة الطهطاوي الى طه حسين .

كانت « الفوضى المخيفة » تشمل كل شيء ، ولكن رد فعلها على الآداب

والفنون والنقد ، كان بالحق خصباً ان لم يكن بالغ الثراء . وفي قطرين بعيدين جغرافياً هما العراق ومصر نلاحظ العجب في تقارب واحياناً تطابق ما جرى . كان الجواهري الكلاسيكي، يقتحم ساحة « الثورة » جنباً الى جنب مع جيل بدر شاكر السياب وبلند الحيدري وعبد الملك نوري وفؤاد التكرلي ونهاد التكرلي وجواد سليم وعبد الوهاب البياتي والقادم من فلسطين جبرا ابراهيم جبرا . كان تداخل الأجيال هو الظاهرة الأولى ، وكانت وحدة الفنون من رسم وشعر وقصة وترجمة ونقد وموسيقى كلاسيكية غربية وبحث عن التاريخ القديم والفولكلور ، هو الظاهرة الثانية . وكانت « الحداثة » أو « العصرية » و « اليسارية » هي الوجوه الغالبة على الظاهرة الثالثة .. وان تفاوتت ملامح هذه الوجوه تركيزاً ووضوحاً الا أن « الجديد كان محور الفكر والفن . والظاهرة الرابعة هي تداخل التيارات الجمالية تداخلاً مثيراً في بنية الفن والنقد على السواء ، فرواسب الكلاسيكية ووهج الرومانسية ومقدمات المدارس الحديثة على تنوعها ، تمتزج في ما بينها على نحو غاية في الاثارة والدهشة .

في مصر كان الوضع مشابهاً الى حد كبير ،ففي درب اللبانة(وهو حي شعبي) كان يلتقي الفنانون التشكيليون رمسيس يونان وفؤاد كامل وفتحي البكري بالشعراء الجدد والأدباء الحديثين ـ جورج حنين والبير قصيري ولطف الله سليمان ـ يصورون وينحتون ويكتبون ويترجمون .. ويتكلمون أكثر . وفي « دار الأبحاث العلمية » كانوا يحاضرون وينشرون في كتيبات صغيرة ومجلات أصغر . وكان سلامة موسى قد «سلم» المجلة الجديدة لليسار الشاب الذي داعب التروتسكية . وهو نفسه التيار الذي غلب على مجلة « التطور » التي كان يصدرها أنور كامل .. بالاضافة الى المجلات النضالية التي ظهرت كالفجر الجديد والكاتب ودار القرن العشرين والأديب المصري لمفيد الشوباشي .

وكان محمد مفيد الشوباشي يبدو كالظاهرة « الأبوية » الاستثنائية

لجيل نعمان عاشور وعلي الراعي ، سواء في ما كتبه من شعر وقصص أو ما نقله من « نقد » عن الروس والفرنسيين .

ويبدو الآن واضحاً أن الأربعينات العربية كانت أساساً فترة غليان من ناحية ، وبيئة « خمائر » من ناحية أخرى ، ومناخ راديكالي من ناحية ثالثة . وكان البحث عن طريق هو العنوان الكبير للمرحلة . لذلك غلب عليها الخلق الرومانسي والنقد النظري أكثر كثيراً من بقية أشكال الخلق ومن النقد التطبيقي .. فالرومانسية العربية المتعددة الوجوه ، كانت تستوعب في ثناياها محاور الحب والألم والموت التقليدية ، جنباً الى جنب مع صور الكفاح المرير من أجل الاستقلال ، والصراع الاجتماعي . وعندما بدأ الشباب الجديد يكتب مثلاً ضد الانكليز والفرنسيين والاقطاعيين ، والبعض منهم « يمجد » العمال والفلاحين والحرفيين والمزارعين الصغار والأجراء وأشباه الاقنان ، أو يسخر من الباشوات وكبار الملاك أصحاب الكروش والجيوب المنتفخة ، أو ينقد كبار البيروقراطيين وفساد الحكم ، لم يكن في ذلك كله « واقعياً » بالمعنى الأوروبي، غرباً في ما يسمى بالواقعية النقدية أو الطبيعية أو شرقاً في ما يسمى بالواقعية الاشتراكية . والبعض الذي كان « يتطرف » فيحاكي ـ مبكراً ـ تيار الشعور عند فرجينيا وولف أو جيمس جويس ، أو التيار الوجودي عند سارتر وكامي ودي بوفوار ، فانه لم يكن فوضوياً ولا عدمياً ولا وجودياً كما نعرف هذه المصطلحات الغربية في آداب ما بعد الحرب الثانية . كذلك فالشعراء الذين ضاقت تجاربهم بأوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي الستة عشر ، وراحوا يجربون التمرد عليها من داخلها بالخروج على وحدة البيت والتقيد بوحدة التفعيلة أو التخلي نهائياً عن السلم الموسيقى العربي بنثر روح الشعر في جسد من النثر الفني والذي سمي حيناً بالشعر المنثور أو الشعر النثري أو غير ذلك من المترادفات . وأيضاً الشعراء وأحياناً القصاصون الذين راحوا يستلهمون السير والحواديث والحكايات والمواويل الشعبية ، بألفاظها

العامية أو بحوادثها التاريخية أو بنبضها الشعبي .. كل هؤلاء كانوا يجسدون نوعاً ثورياً من الرومانسية ، بدرجات متفاوتة وأيضاً رؤى متباينة ، أكثر مما يجسدون « المؤثرات الأجنبية » التي ألقت بظلالها عليهم .. فلم تكن التجارب الأوروبية التي أثمرت اتجاهات الثلث الثاني من هذا القرن في الفكر والفن والنقد ، هي تجاربنا ولكنها كانت تجارب « العصر » الذي ألقى بظلاله علينا ، دون أن نكون واياه حضارة واحدة .

هكذا كان تقليد غوركي أو همنغواي أو سارتر وألوار ولوركا وناظم حكمت أو نيرودا ، تقليداً ظاهرياً فوق السطح ، ولكن الروح بقيت عربية . ولم يكن الأمر في الواقع الفني تقليداً بمعنى المحاكاة بل أقرب الى التجريب والتفاعل الخصب . كان الحب والمجد والألم والحزن والموت ، رومانسياً عربياً أبعد ما يكون عن كلاسيكيات الغرم الأوروبي وآلام فرتر وأبعد ما يكون عن وحشة الوحدة الفردية الحديثة وغربة الذات في عالم ممزق الجسم والنفس . وكان التمرد والغثيان والسأم والغضب رومانسياً عربياً أبعد ما يكون عن تأوهات « النصر المهزوم » لضمير أوروبا . وكان الكفاح والنضال والصراع والتغيير رايات بعيدة عن « دروب الحرية » و « قدر الانسان » و « اسطورة سيزيف » بل كان كفاحاً رومانسياً عربي الجوهر ينتسب الى التخلف الحضاري المرعب والتقاليد غير الديموقراطية في أسلوب الحكم أكثر من انتسابه « للأرض الخراب » في ظل حضارة صناعية متقدمة وديموقراطية منتصرة وعلوم تكنولوجية لاهثة تسابق الريح .

وكما في سماء الفن كذلك كانت الأمور على أرض النقد ، اذ تداخلت الأجيال والتيارات تداخلاً شديداً ، بحيث لم تعد المسافة كبيرة بين جيل الحرب العالمية الثانية وجيل الأربعينات الذي تميز بممارسة الخلق والنقد معاً . والجميع يمارسون السياسة ، سواء بأقوى الايمان أي العمل المباشر أو بأضعفه أي الفكر الاجتماعي . كان عبد القادر القط يكتب

الشعر الرومانسي مثلاً ، ولكنه ناقد أولاً وأخيراً . وكان نعمان عاشور يكتب النقد ولكنه كاتب قصة قصيرة ومسرحي أولاً وأخيراً . وكان الفريد فرج ناقداً وقصاصاً ، وكذلك لطفي الخولي ولطيف الزيات . بل أن البعض كان يكتب ويرسم كحسن فؤاد ورمسيس يونان وفؤاد كامل وعبد السلام الشريف وأنور كامل . والبعض يضيف الفن السينمائي كأحمد كامل مرسي وعبد القادر التلمساني . والبعض يمارس « النقد » لهذه الفنون مجتمعة ككامل زهيري و « وليم » كمال الملاخ .. يصدرون البيانات الفنية الطليعية ويكتبون المنشورات ويصدرون المجلات ويخرجون الأفلام ويقيمون المعارض ، ولويس عوض ينشيء في منزله « الغرامغون سوسايتي » لسماع الموسيقى الكلاسيكية . وتوفيق حنا ونظمي لوقا ينشئون « جمعية عدم قطف الزهور » . ومحمود العالم وبدر الديب ومصطفى بدوي ويوسف الشاروني يصدرون « البشير » في الاسكندرية ، ويكتب العالم قصيدة فينشر الديب مقالاً في عدة صفحات ليحلل البيتين الأولين منها . وهكذا مضت التجارب ، تعتمد على الجراة والحس الاجتماعي .

ومن المفيد القول إن « الخلق الفني » الذي ظهر في أوائل الخمسينات ليوسف أدريس وصلاح حافظ بل وعبد الرحمن الشرقاوي ، كان قد أنجز قرب نهاية الأربعينات أو أن ملامحه الرئيسية كانت قد تشكلت وتبلورت وتحددت ولم يعوزها سوى الميلاد الرسمي . أما جيل الأربعينات في النقد ، فهو نفسه الذي واكب الخمسينات والستينات ومعه بعض رموز الجيل السابق ، خاصة مندور وعوض . وحصاد الشباب في تلك الاونة لم يتجاوز التبشير والنقل والتجريب ، أي النقد النظري ، بالاضافة الى الهجوم الحاد على جيل العمالقة .. سواء كان الناقد عربياً أصيلاً كأنور المعداوي أو مستغرباً كرمسيس يونان .

ولقد أدى التزاوج بين الأفكار والفنون الى التأثير في مجريات النقد

تأثيراً مباشراً .. فكتاب أبو سيف يوسف في الرد على العقاد حول الفلسفة الماركسية وقد أصدره عن دار الفجر الجديد ، لم يقتصر تأثيره على الفكر الفلسفي المجرد ، بل ألقى ظلاله على النقد الأدبي أيضاً . وكتاب رمسيس يونان عن « الرسم العصري » ومدارسه الحديثة (وقد صدر مبكراً عام ١٩٣٨) لم يقتصر تأثيره على التصوير والنحت ، بل تجاوزه الى النقد الأدبي .

ولكن بينما يمكن القول أن جيل الحرب الثانية في النقد العربي الحديث قد أنجز وعده الرئيسي في الأربعينات ، فان هذا القول لا ينطبق بأية حال على جيل الأربعينات نفسه الذي تكون روحياً وعقلياً غداة الحرب وتوهج بالفكر والاحساس والعمل عشية الثورة ، ولكنه لم يعط ثماره الحقيقية الا في العقدين التاليين . غير أن هذين الجيلين معاً يشكلان الجسر الذهبي من عصر العمالقة البسيط .. الى العصر العملاق البالغ التعقيد .

وهو الجسر الذهبي للأدب والنقد في زمن كانت الثورة خلاله في الهواء يتنفسها البشر ، ولكنهم لا يرونها واقعاً ملموساً .. تتراءى كالحلم في اللجنة الوطنية للطلبة والعمال ، وتلمع كالنجم في سماء مظلمة كظهور الطليعة الوفدية ، ولكنها سرعان ما تهوي كالكابوس في بئر سحيقة من التشرذم ومن ثم غياب البديل . كان الأدب والنقد صوتاً صارخاً في البرية السياسية . وقد تسبب تخلفها ودكتاتوريتها العمياء ونظامها المتآكل المهترىء في تكوين « مفارقة » تاريخية شحنت العقد الخامس العربي من هذا القرن بأضخم مفاجآت عصرنا « العربي » الحديث . وهو عصر « النقد » كما لم يكن في يوم من الأيام .

(٩)

تأخرت الثورة المصرية (تموز ١٩٥٢) ذات البعد العربي المؤكد في ١٩٥٦ عقداً كاملاً من الزمان ، كانت خلاله « ثورة في الهواء » . تلك هي

المفارقة التاريخية الأولى على صعيد الزمن . وأقبلت الثورة في الزي العسكري ، أي من آخر معقل يتصوره المرء حينذاك كنقطة انطلاق ، من الجيش الذي لم يكن يخطر على البال .وتلك هي المفارقة التاريخية الثانية على صعيد التنظيم القادر على تجسيم الفعل الثوري . المفارقتان توجزان « الماضي » وتصوغان « الحاضر » وترميان ظلالهما على « المستقبل » ولكنهما معاً ترسخان هوية الطبقة الوسطى بشرائحها المختلفة ، وان كان الانتماء الاجتماعي للثوار موزعاً بين اجنحة البرجوازية الصغيرة ، مما يشير الى احتمالات الصراع القادم على طول مسيرة الثورة ، اسلوباً ومضموناً .

تأخرت الثورة وارتدت الزي العسكري ، لتضع حداً قبل فوات الأوان ، لما أسميه بـ « الفوضى المخيفة » التي سبقتها خلال سنوات عشر ، وتجسدت ذروتها في حريق ٢٦ كانون الثاني (يناير) ١٩٥٢ وفي عدم استطاعة النظام أن يتماسك في هيئة حكومة ، ولو دكتاتورية ، أكثر من عدة أسابيع وأحياناً أيام وأحياناً ساعات . كان بيتاً آيلا للسقوط . ولكن البيت الجديد كان هو الآخر متناثر الخامات والمواد الأولية لاقامته ، كانت « الروح » حاضرة - ما أسميناه بالثورة في الهواء - أما الجسد فممزق الأوصال . وكانت اللجنة الوطنية للطلبة والعمال (عام ١٩٤٦) هي ذروة التجلي اليتيمة لتفاعل الروح والجسد (نواة الجبهة الوطنية الديمقراطية القادرة على نقل السلطة الى أصحاب المصلحة الحقيقيين في الحرية والتقدم) . غير أن نتائج الحرب العالمية الثانية والحرب العربية الاسرائيلية الأولى (١٩٤٨) قد أعادت خلط الأوراق الاقتصادية والاجتماعية والسياسية في المنطقة من جديد .

وكانت الثقافة العربية المعاصرة ، وفي طليعتها الآداب والفنون، من أكثر الانعكاسات والتفاعلات ، غلياناً ونشدانا للتغيير . وكان من الواضح أن الرومانسية هي الخيمة الرئيسية التي تظلل مختلف حركات الأدب

والفن . غير أنه كان من الواضح أيضاً أنه في ظل الرومانسية اختلفت الاتجاهات ، يميناً نحو الكلاسيكية ووسطاً نحو الليبرالية ويساراً نحو الاشتراكية .

على صعيد « النقد » كانت معظم وجوه النقد العربي الحديث ، خلال ثلاثين عاماً ، حاضرة وعلى « قيد » الحياة : طه حسين ، العقاد ، سلامة موسى ، ابراهيم المصري ، مفيد الشوباشي ، محمد مندور ، لويس عوض ، سيد قطب ، أنور المعداوي ،علي الراعي ، عبد القادر القط ، محمود العالم وبقية « الشباب » . جيل ما بين الحربين ، كان يمثل « حضور الماضي » ، جيل الحرب الثانية كان يمثل « تـأخر قـدوم الحاضر » ، جيل الأربعينات كان يمثل بشارة المستقبل . وكان تاريخنا الأدبي كله قد اجتمع دفعة واحدة في الساحة . ولما كان النقد الحديث منذ نشأته سياسياً واجتماعياً أكثر من كونه نقداً أدبياً ، ولما كان معظم النقاد يعملون بالسياسة لا يفكرون فيه فحسب ، فقد كانت « الثورة » على الشكل والمضمون الذي جاءت به ، في اطار المفارقتين التاريخيتين اللتين صاغا سياقها ، محكماً عملياً للرفض والقبول ، للمعارضة والغربة والانتماء .

ومن المؤكد أن « تعدد الأجيال » الذي عاصر بداية الفعل الثوري ، لم يكن يعني تلقائياً تعدد التيارات ، ولكنه بغير شك ظل تعدداً زمنياً .. أي أن كل جيل قد حافظ تقريباً على أصوله الفكرية ، سواء لاءمت الوضع الجديد والأدب الجديد أو لم تلائمه . ولنتكلم أولاً عن جيل الرواد أو عصر العمالقة الذي كان .

كان طه حسين وزير المعارف في حكومة الوفد الأخيرة ، بين عامي ١٩٥٠ و ١٩٥٢ وهي الفترة التي جسدت « حلاوة الروح » لحزب الأغلبية الشعبية التاريخي : الغيت معاهدة ١٩٣٦ وبدأ النشاط الفدائي على ضفاف القنال ضد قوات الاحتلال . واستطاع طه حسين في هذه الفترة الوجيزة أن ينفذ جزئياً شعاره « العلم كالماء والهواء » وبعض ما جاء في

كتابه العظيم «مستقبل الثقافة في مصر». وكان تأثيره بذلك في «الثقافة» مباشرة تأثيراً راديكالياً من زاوية العمل السياسي على صعيد السلطة التنفيذية . أما في النقد الأدبي ـ عشية الثورة ـ فقد أتخذ موقفاً محافظاً يكاد يكون موحداً مع العقاد بشأن الأدب الجديد والنقد الجديد الذي وصفه بجملته القصيرة الشهيرة « يوناني لا يقرأ » وقال إن الأدب كالزهرة الجميلة لا ينبغي أن نطلب منها شيئاً للمجتمع نافعاً أو ضاراً ، فهي خلقت هكذا لا تدري عن جمالها شيئاً . وكاد يقول إن النقد الجديد مستورد من الشرق الاشتراكي حين وجه الخطاب الى عبد الرحمن الشرقاوي « من بلاد أنت تعرفها » . وفي السياسة لم يتخذ موقفاً يمكن وصفه بالمعارضة الصريحة أو التأييد المطلق ، بل يمكن وصفه بالتحفظ أو المسايرة ، مما كان له أثره في موقف الثورة منه ، وهو ليس موقفاً ودياً حميماً على أية حال كالموقف الذي اتخذته من توفيق الحكيم مثلاً . هاجم طه حسين « منهج » النقد التبشيري الجديد ، كما هاجم العامية في القصة والمسرح ، ووحدة التفعيلة في الشعر الذي ارتاده الشرقاوي في مصر بقصيدته الطويلة « من أب مصري الى الرئيس ترومان » . وهو نسق وزني يستكمل الارهاصات الأولى لباكثير ولويس عوض ، وينضم الى الركب العربي الصاعد في العراق وسوريا ولبنان . ولكنه في المضمون ، هو يستأنف رحلة كمال عبد الحليم في ديوانه « اصرار » الذي أمسك به اسماعيل صدقي باشا في البرلمان المصري عام ١٩٤٦ صارخاً في الأعضاء « هل قرأتم هذا الكلام ؟ البلد فيها ثورة » . ولكنها حينذاك كانت ثورة في الهواء ، أما الآن فهي ثورة في الواقع . هكذا دخل طه حسين ، المجدد القديم ، في مواجهة جادة مع أخلص تلاميذه ، وانقلب التاريخ على الماضي .

ولكن طه حسين « حاول » بعد الحوار العنيف مع تلامذته وأبنائه أن ينصف الحقائق الجديدة التي بدت له ـ ربما ـ كحقيقته هو نفسه عندما

هوجم من الطاقم السلفي منذ ربع قرن هجوماً ضارياً وصل الى البرلمان والقضاء فضلاً عن الشارع والجامعة . لذلك فقد خفف من غلوائه في الخصومة وبدأ يردد أن الشعر شعر سواء كان كلاماً موزوناً مقفى أو لم يكن ، وكتب مقدمة ليوسف أدريس لم يأخذ عليه فيها سوى استخدام العامية . واختار لنفسه ـ واختير له ـ مكاناً أشبه ما يكون بالرمز الجليل للأبوة في قمة المسؤولية عن بعض أجهزة الثقافة بعيداً عن السلطة التنفيذية. وكانت قلادة الجمهورية التي أهداها له رئيس الدولة بمثابة التوقيع الرسمي على هذه المكانة المعتدلة . وأما « نقده » فظل يدور حول تلخيص روايات نجيب محفوظ ويوسف السباعي وثروت أباظة . وفي الستينات احتفلت به الأجيال في مشهد تلفزيوني مثير ، كأنهم يقيمون له تمثالاً قبل الرحيل . وظل الرجل شبه صامت في السنوات العشر الأخيرة من حياته التي انتهت في الخامس من نوفمبر (كانون الثاني) ١٩٧٣ . ولا شك أنه لم يضف شيئاً الى النقد طيلة العشرين عاماً السابقة على هذا التاريخ ، ولكنه بخصومته العنيفة للجديد في أول الخمسينات أكد ان التمرد أو الثورية ليست دماً يسري في الشرايين من المهد الى اللحد على صعيد الأفراد . ولكن « القيمة التاريخية » لطه حسين تظل سارية المفعول مهما كانت خاتمته ، كما أن تسليمه بالواقع الجديد بعدئذ هو أقصى ما يمكن أن يصل اليه « الضمير » الذي يستحيل عليه تجاوز مقتضيات التاريخ .

أما العقاد فكان صريحاً في معارضته للثورة من اليوم الأول ، وجريئاً في معارضته للجديد في الأدب والنقد ، للدرجة التي سلبت من قيمته الريادية الشيء الكثير . ولكن قوله المشهور حين سمع البلاغ رقم واحد من راديو القاهرة « ثورة ضد الثورة » ، أحاط الثوار علماً بأن الرجل لن « يتعاون » .. وعندما ألح عليه كمال الدين حسين ، وهو معجب به غاية الاعجاب ، أن يكتب كلمة عن « فلسفة الثورة » كتب كلاماً يرادف

الصمت، وكان الكلام الأول والأخير . فعندما طلبه كمال مرة أخرى في مكتبه ، وكان يشغل أعلى مناصب الثقافة والتعليم ، انتظره العقاد في منزله . وبعد ساعة اتصل به مدير المكتب مستفسراً عن التأخير اجابه « العقاد يا بني يذهبون اليه ولا يذهب الى أحد ، قل لسيدك لقد انتظرته في الموعد ولم يحضر .. فلن أحدد له موعداً آخر » . وقد تذكر البعض بهذا الموقف من العقاد موقفاً شبيهاً قبل الثورة مع توفيق نسيم باشا رئيس الوزراء فقد التفت اليه العقاد فجأة ـ وكانت المناقشة قد احتدت ـ وقال مشيراً الى الكرسي وبعض كبار الموظفين « يا توفيق باشا أنت هنا لأن هؤلاء الأربعة أو الخمسة جاءوا بك ، أما أنا فعباس محمود العقاد كاتب الشرق الأول بالحق الالهي » . ولم يعبر العقاد عن رأيه في الثورة الى أن مات في الثاني عشر من مارس « آذار » ١٩٦٤ .

وهو لم يكن يفصح عن معارضته الا في ندوته الخاصة أيام الجمعة من كل أسبوع ، أما في صحف أخبار اليوم فقد تحول طيلة الاثني عشر عاماً التالية للثورة الى معلق على أسئلة القراء في باب « يوميات » . وظل يقدم أحياناً لسلسلة « الناقوس » وغيرها من مطبوعات مؤسسة فرانكلين ومكتب الاستعلامات الأميركي بأفكار سياسية لا تناقش الوضع المحلي مباشرة ، ولكنها تلف وتدور من حوله. وكان هو الذي ترجم تقرير خروشوف عن ستالين عام ١٩٥٦ . وقد وقف مع طه حسين ، ولكن بضراوة سياسية أكثر ضد التجديد والمجددين في الأدب والنقد . كما أنه كان مثل طه حسين في بعض المواقع الثقافية يساعد تلاميذه وأبناءه ويطبق « فلسفته » الأدبية في تقرير الجوائز أو تشكيل الوفود الى المؤتمرات الخارجية . وكان هو الذي حول شعر صلاح عبد الصبور بتعليقه الشهير « الى لجنة النثر للاختصاص » ومنع أحمد عبد المعطي حجازي من السفر الى دمشق الا اذا كتب قصيدة عمودية. وباستثناء ثلاثة كتب هي على الترتيب « الثقافة العربية أسبق من الثقافتين اليونانية واللاتينية » و

« الامام محمد عبده » و « اللغة الشاعرة » فانه لم يضف جديداً سواء الى عبقرياته الاسلامية ، أو محاوراته مع التراث العربي . فضلاً عن تراجعه خطوات عديدة الى ما وراء انتاجه الرائد . ولكن الرجل ، وان كف عن العطاء النقدي والأدبي عموماً ، فانه ظل « شجاعاً » صلباً ، ولو على الخطأ ، في مواجهة التحدي العاصف. والثورة من جانبها لم تتخذ منه موقفاً مناوئاً الى ابعد الحدود ، بل كرمته كغيره في عيد العلم ومنحته أرفع الأوسمة .

يبقى سلامة موسى الذي استقبل الثورة بمقاله الشهير « من أحمس الى جمال عبد الناصر » . وقد أصدر عام ٥٦ كتاب « الأدب للشعب » ثمرة معاركه مع طه والعقاد وكامل الشناوي وتوفيق الحكيم ، منحازاً لشعار الأدب للحياة مع تطبيقات بالغة التعميم وأقرب الى التبشير الذي كانه طيلة عمره في مجال الأدب ، بعيداً عن التفسير والتحليل . وحين كتب عام ٥٧ كتاباً كاملاً عن أحد الأدباء فقد كان « برنارد شو » لا غيره من الأدباء المصريين أو العرب . وقد مات في الرابع من أغسطس (آب) ١٩٥٨ ملتقياً مع روح التجديد دون تفاصيله . وتبقى شخصية سلامة موسى في حياتنا الأدبية كما رسمها نجيب محفوظ تماماً في « الثلاثية » : شخصية عدلي كريم صاحب مجلة « الانسان الجديد » . وكان آخر مقال أدبي كتبه يوم وفاته ونشر كما هو بغير تكملة حول ديوان عبد الرحمن الخميسي « أشواق انسان » . وقد عاش السنوات الخمس التالية للثورة غير منتفع بها منتمياً إليها عبر صحافة « أخبار اليوم » لا بواسطة صحافتها . وكان تأثيره القديم في الأجيال التالية له هو الأهم والأبقى .. من كتبه ذاتها .

أما ابراهيم المصري فبعد كتابيه « الأدب الحي » و « الفكر والعالم » اللذين أصدرهما في الزمن القديم، تحول الى القصص العاطفية والذكريات وجراحات القلوب . ومحمد مفيد الشوباشي وحده هو الذي ثابر على ترجمة

غوتييه وتلخيص بيلنسكي وتشيرنشفسكي ودبروليوبوف ، بعد أن أصدر كتابه المبسط « الفلسفة السياسية » .. كما ثابر على كتابة الشعر الكلاسيكي الرومانسي والرواية أيضاً ونقل بعض النماذج العالمية .

هذا عن جيل ما بين الحربين . أما جيل الحرب الثانية ، فقد كان أول قرار للثورة بشأنه هو ما سمي « مذبحة الجامعة » عام ١٩٥٤ حيث فصل من الجامعات أكثر من خمسين أستاذاً في مختلف العلوم الانسانية والطبيعية ، ومنها الأدب . وكان من بينهم محمد مندور ولويس عوض ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس . وقد كان القرار مواكباً لأزمة مارس (اذار) ١٩٥٤ داخل مجلس قيادة الثورة ، حيث كان الخيار المطروح هو الديموقراطية الليبرالية والعودة الى النظام القديم في ظل الجمهورية ، أو تأميم الديموقراطية والمضي في التحول الاجتماعي . ولم يفرط الثوار في أبناء جيلهم تفريطاً تاماً ، بل استعانوا بهم في صحافتهم الجديدة : الجمهورية اليومية والتحرير الاسبوعية والرسالة الجديدة الشهرية ، أيضاً عندما صدرت « الشعب » اليومية لفترة قصيرة من الزمن . وكانت الثورة قد أغلقت جريدة « المصري » لسان حزب الوفد ، وغيرها من الصحف العلنية والسرية التي لم تعلن الولاء . وكانت أيضاً قد انشأت وزارة « الارشاد القومي » التي أصبحت في ما بعد وزارة الاعلام ، ثم أسست أول وزارة للثقافة في الوطن العربي .

وقد استوعبت أجهزة ومؤسسات الثقافة والاعلام الجيلين المتزامنين رغم فارق العشر سنوات ، جيل الحرب الثانية وجيل الأربعينات أو الأساتذة وتلاميذهم . وكان هذا هو التعبير الأول عن مفارقة تأخر الثورة عقداً من الزمان . بالاضافة الى تسارع معدلات الزمان ذاتها والتي أفضت موضوعياً الى تداخل الأجيال . ولكن بينما كان جيل الحرب أساساً من الأدباء أو النقاد المحترفين . فقد كان الأدب والنقد في حياة جيل الأربعينات « وسيلة » الى السياسة . هكذا كان الأمر طيلة الرحلة الحرجة

قبل الثورة . كان الادب ، شعراً ونثراً . تصويراً « انشائياً » لحياة الفلاحين وبؤس العمال والموظفين « الغلابة » . وكان النقد هتافاً عالي النبرة بالجلاء والدماء والاستقلال التام أو الموت الزؤام واين الكساء يا ملك النساء . وفي أحسن الأحوال كان غمزاً اجتماعياً للحكم أو شرحاً تبسيطياً لمقولات فلسفية من خلال شخصيات قصصية أو احداث روائية او صور شعرية أو حبكة مسرحية . وكان طبيعياً لذلك أن يصبح كاتب مجتهد متواضع الموهبة والثقافة مثل محمد صدقي رائداً للقصة الواقعية يقارن أحياناً بغوركي ، لمجرد أنه من أصل عمالي ويكتب عن العمال . وكان طبيعياً أيضاً أن يصبح نجيب محفوظ مجرد « كاتب البرجوازيـة الصغيرة » وان تعلو على قامته رواية « الأرض » للشرقاوي علواً مثيراً للدهشة . كان النقد في ذلك الوقت سياسة أدبية أو أدباً سياسياً . وقد انعكس ذلك كله في أشهر معارك المرحلة بين القديم والجديد . وقد انهزم القديم لسبب بسيط ، هو أنه كان مهزوماً قبل الثورة بخمسة عشر عاماً . وقد انتصر الجديد لسبب بسيط هو أن مواهب الخلق الفني قدمت نماذج سخية بالعطاء تتجاوز القديم بآلاف الأميال .

كان ظهور نعمان عاشور والفريد فرج ويوسف إدريس وصلاح عبد الصبور، هو سلاح النقاد الأول . أما الميزان المنهجي والقدرة على التحليل ـ بغض النظر عن التذوق ـ فكانا على جانب كبير من الخلل ، مصدره الرئيسي هو الرؤية السياسية الآحادية الجانب ، رغم أنف نظرية الجدل . ولأن الثورة أقبلت بحد أدنى من أصول الجبهة الوطنية من العسكريين ، فقد أصبح « النقد الأدبي » منبراً سياسياً مباشراً للصراع في غياب المنابر التنظيمية المستقلة والمشروعة.. فحتى الطبقة الوسطى صاحبة الخطوة في الاجراءات الاقتصادية والاجتماعية ، استخدمت « النقـد » ـ والأدب طبعاً ـ كأداة صراع سياسي ، تماماً كالذين تمرسوا بالعمل السري تحت الأرض . ومن هنا تميزت هذه الفترة من بداية

الثورة ، بالانفعالات « النقدية » الساخنة يميناً ويساراً ووسطاً ، أكثر من التحليل الموضوعي الهادىء . وقد انعكس على الفور التحالف والتناقض بين اطراف الثورة وبعضهم البعض ، وبينهم وبين خصومهم في مجال النقد الأدبي أكثر من أي شيء آخر . وقد تركت الثورة للثقافة عموماً هامشاً واسعاً نسبياً للحركة ، فكانت منابرها المباشرة تجمع مختلف الاتجاهات في وقت واحد . بل وسمحت لدور النشر الخاصة أن تخوض هذا الصراع الديموقراطي شبه الوحيد ، كدار النديم ودار الفكر وكتابات مصرية والغد .

وكان توفيق الحكيم منذ « عودة الروح » ينادي بالكل في واحد أو المستبد العادل ، ويقف بحسم ضد الديموقراطية الليبرالية دون الكشف عن البديل مساوياً بين حكم الأغلبية الشعبية وحكم الأقليات الدستورية . وكان يوسف السباعي ، بغض النظر عن كونه ضابطاً ، قد كتب عام ١٩٤٩ روايته « أرض النفاق » حيث يعم الفساد جميع الأحزاب ، كما كان قد كتب مسرحية « البحث عن جسد » أو بحث الأمة عن الزعيم . وكان نجيب محفوظ قد اختتم ثلاثية « بين القصرين » بعام ١٩٤٤ فادخل الصبيين الشقيقين أسوار المعتقل أحدهما باسم اليمين والثاني باسم اليسار معلناً عصر الاستقطاب ، بينما ظل خالهما « كمال عبد الجواد » مبلبل العقل والقلب بين الوفد والعلم والاشتراكية .

بعد هذا التاريخ الروائي بسنوات عشر كان يوسف ادريس وأحمد رشدي صالح وعبد الرحمن الخميسي وغيرهم من « الرفاق » يدخلون السجن ، وكان سيد قطب و « الاخوان » يدخلونه أيضاً .. أما الحكيم ومحفوظ والسباعي فكانوا يضعون « النقد » على المحك ، كانوا يضعون نقطة البداية لصراع الأجيال في النقد المعاصر .

نستطيع القول إن ثلاثة اجيال من النقاد « عاصرت » بدايات ثورة تموز ١٩٥٢ : جيل الحرب الثانية ، وقد عبر في اخلاص عن جذوره التي أثمرته، انه جيل رجال الثورة أنفسهم ، ولكنه ليس جيل الثورة ذاتها . ظلت « الاشتراكية الديموقراطية » هي الفكر المحوري عند مندور ولويس عوض ، مهما كتب مندور عن « النقد الأيديولوجي » ومهما تابع بحنان الشعر الجديد والمسرح الجديد ، فقد ظل النقد المنهجي عند العرب والميزان الجديد هما انجازه الرئيسي . وربما كان مجرد « حضوره » في الحياة الثقافية المصرية كافياً لرعاية التجديد وتوجيهه دون تأصيله . ان محاضراته في المعهد العالي للدراسات العربية وعمله المتصل في أجهزة الاعلام ، كان نوعاً هاماً من « الحضور » أكثر منه انجازاً » علمياً في مجال النقد . وقد يختلف الأمر قليلاً مع لويس عوض ، فهو في كتابه « الاشتراكية والأدب » يرتد عن أصوله الراديكالية في الأربعينات . ولكنه في ترجمة « نصوص النقد اليوناني » وكتابه « تاريخ الفكر المصري الحديث » يرتد اليها .

وفي جميع الأحوال ظل « ضميراً » مهما ، وان كان العمل الصحفي قد ساعد انتشاره دون أن يساعد على انجازات كتلك التي حققها في الأربعينات . غير أن مندور وعوض معاً ، وضعا وزنهما الكامل الى جانب التجديد في المعركة الشهيرة مع طه والعقاد ، وفي افساح المجال للمجددين الموهوبين ورعايتهم في مختلف المجالات ،ومتابعتهم بالنقد والتوجيه ، وفي التصدي الشجاع لموجة السلفيين العارمة في منتصف الستينات . ويبدو لي الأمر أن « عملهما » العظيم في تلك الفترة هو القيادة الجريئة لمعارك التجديد . وعلى الرغم من أن عملهما الأدبي على صعيد الكم ، كان أكبر من عملهما قبل الثورة ، الا أن الفاعلية الخصبة كانت للرصيد القديم .

أما الجناح الآخر لهذا الجيل ، وأعني به مثلاً زكي نجيب محمود

ورشاد رشدي ، فقد أخلص هو الآخر لأصوله القديمة ولم يتغير . ولكن العصر نفسه كان قد تغير . ومن ثم تغيرت وظيفة الكلمات نفسها .. فنقد العمل الأدبي « من داخله » سواء تم ذلك حسب مقولات اليوت وكولردج وارنولد بينيت ، أو وفقاً لتحليل الكلمات تحليلاً « وضعياً منطقياً » ، لم يعد ذلك الرافد الرومانسي السابق ، بل أضحى « في مواجهة » النقد الاجتماعي الجديد .

ومن الطريف أن الشعارات النقدية التي رفعت حينذاك ، كانت تعريباً بتصرف كبير لشعارات أوروبية لها مدلولات تاريخية مختلفة عن المعاني التي قصدها النقاد العرب عامة، والمصريون خاصة .. فقد رفع فريق راية « الأدب للحياة أو الأدب في سبيل الحياة أو الفن للحياة » في مواجهة ما سمي « بالفن للفن » ـ وهو تعبير فرنسي لا علاقة له بالمعنى المقصود في أذهان النقاد العرب ـ فقد استخدمه هؤلاء بمعنى أن الفن لا وظيفة له سوى الجمال وأن لا صلة له بهموم الانسان الاجتماعية أو الميتافيزيقية ، مما لم يخطر على بال المدرسة الفرنسية التي تبنته . وقد اتخذ الشيخ أمين الخولي في مجلته « الأدب » وجمعيته « الأمناء » شعاراً وسطاً هو « الفن والحياة » .. تتلمذ فيها ومن قبلها في مجلة « الثقافة » بعض الخريجين النابهين من قسم اللغة العربية بكلية الآداب أمثال د . عز الدين اسماعيل و د . أحمد كمال زكي وصلاح عبد الصبور وعبد .الغفار مكاوي وعبد الرحمن فهمي . وهم يجمعون بين فنون الخلق كالقصة والشعر وفنون النقد والدراسات الأدبية . ويجمعون أيضاً بين الحس المحافظ على روح السلف ، والاتصال بالثقافة الغربية دون ميل واضح الى اعتناق أحد مذاهبها في الفن أو النقد أو السياسة . هم امتداد هادىء لفكر طه حسين الأدبي ، أكثرهم تطوراً في الخلق والنقد هو د . شكري محمد عياد ، وفارسهم الشعري هو عبد الصبور ، وأكثرهم اتصالاً بثقافة الغرب مكاوي وأقدرهم على دراسة التراث الشعبي فاروق خورشيد . ولكنهم جميعاً ، على

وجه التقريب ، مارسوا الخلق والنقد معاً . ورغم الاطار العام المشترك الذي يجمعهم ، فقد تفرد كل منهم باتجاه متميز ، وتطور كل منهم بدرجات متفاوتة . كان بعضهم ولا يزال أقرب الى اليمين المعتدل ، وكان بعضهم في وقت ما أقرب الى اليسار ، وظلت غالبيتهم تراوح مكانها في الوسط .. كما ظل نقادهم أقرب الى العمل الأكاديمي منهم الى الصحافة بتياراتها المضطربة ، فاذا « لجأوا » الى الصحافة ، كانت في الأغلب الصحافة الأدبية المتخصصة . وكان « الأمناء » و « الجمعية الأدبية » عنصر توازن في حياة الأدب والنقد المصري الحديث .

أما « رابطة الأدب الحديث » التي أسسها د . أحمد زكي أبو شادي وزملاؤه من الرومانسيين المصريين وخاصة جماعة أبو للو ، فقد ازدهرت قاعتها الصغيرة في بداية الخمسينات ازدهاراً كبيراً .. اذ كانت تحت رعاية الناقد الرومانسي المشجـع للتجديـد « مصطفى عبد اللطيف السحرتي » تفسح المجال واسعاً أمام مختلف الاتجاهات والأجيال ، وتضفي على الصراع الفكري مناخاً ديموقراطياً مشتعلاً بنيران الخصب والتفاعل والولادة الجديدة . وقد كان كتاب « الشعر الجديد » لمصطفى السحرتي . هذا الناقد الحصيف المتواضع الذي يكره الضوء ، هو أول كلمة حاسمة ومتكاملة تقال من الجيل السابق في حق الجيل الشعري الجديد ، رغم ضراوة المقاومة .. التي قادها من النقاد المحافظين عبد الرحمن صدقي ومحمد عبد الغني حسن وحسن كامل الصيرفي .وكانت أهمية السحرتي أنه ليس محسوباً على ما يسمى بالنقد الواقعي او الثوري أو الاشتراكي ، وليس مصنفاً في خانة اليسار بأية حال . وكان كتابه الهام « الشعر المعاصر في ضوء النقد الحديث » من أهم الانجازات الخافية عن العيون ، ولكنها كانت تفعل فعلها في الأغصان الطرية للجيل النقدي الجديد . أما زميله في « الرابطة » الدكتور خفاجي الأزهري الأصل ، والذي أضاف الى مكتبة تاريخنا الأدبي حوالي ١٥٠ كتاباً ، فان فضله لا

يصب في مجرى النقد أو تاريخ الأدب بمعناه العلمي ، بقدر ما يصب في باب « الأرشيف التاريخي للأدب العربي قديمه وحديثه » . وهو الدور الذي قام به على صعيد الفكر المصري ومعاركه الأدبية جندي مجهول هو « أنور الجندي » الذي تحمل كتبه « ذاكرة » قرن كامل من تراثنا المعاصر .

في الوقت نفسه كان هناك ناقدان من هذا الجيل ، على طرفي نقيض : أحدهما د . محمد غنيمي هلال من كلية دار العلوم والآخر د . محمد النويهي استاذ الأدب العربي بالجامعة الأميركية . أما الأول فقد اهتم بنظرية النقد في كتابه الضخم « المدخل الى النقد الأدبي الحديث » وكتاباه الآخران « الأدب المقارن » و « الرومانتيكية » ، والثاني بدأ حياته بكتابه عن أبي نواس مهتدياً باتجاهات التحليل النفسي ، ثم كتب « قضية الشعر الجديد » مهتدياً بفكرة النبر وموسيقى الأوزان الغربية . وبينهما أصدر مجلدا من جزئين حول الشعر الجاهلي مهتدياً بالنظريات الحديثة في الايقاع .

وبرفقة هؤلاء كان جبرا ابراهيم جبرا في العراق مهتماً بنقل ثمرات النقد الغربي وتطبيقاتها ، وباجتهادات حديثة في الخلق والتذوق ، لعل أهمها حينذاك كانت مقدمته المتميزة لمجموعة توفيق صايغ القصصية « عرق » . كما كان يوسف عز الدين ومحي الدين اسماعيل يراجعان كل حسب اتجاهه الأدب العراقي والعربي عامة . أما في لبنان فقد كان الناقد الممتاز أنطون غطاس كرم معنياً في كتابه الهام « الرمزية في الأدب العربي الحديث » بتوضيح أسس هذا الاتجاه في الأدب والنقد الغربيين وأصولهما في الخلق العربي . أما حسين مروة الذي أصدرت له دار الفكر بالقاهرة « قضايا أدبية » فقد كان ولا يزال امتداداً متطوراً لعمر فاخوري ورئيف خوري وواحداً من طليعة النقاد اليساريين العرب المنفتحين على الجديد كما يتضح من كتابه الآخر الأكثر اكتمالاً . كما

كان د. شكري فيصل هو الأهم بين النقاد السوريين المتشربين لروح التراث الاسلامي دون انفصال عن روح العصر. وبجانبه كان هناك زكي المحاسني ووداد سكاكيني بدرجة أقل، يتابعان الأدب العربي الحديث في سوريا وخارجها. كما كان جلال فاروق الشريف مهتماً بنقل الفكر الأدبي الاشتراكي في أصوله المبكرة. وكانت مجلة «النقاد» في دمشق و «الحديث» في حلب من أهم المنابر التي تخرج فيهما معظم الأدباء السوريين في العقدين التاليين. وكانت «الأديب» اللبنانية تواصل رسالتها السابقة على الخمسينات، بينما ظهرت «الآداب» بشيراً بالعصر الجديد ومعاركه المتصلة حتى يومنا هذا.

وفي مصر كانت «الرسالة الجديدة» برئاسة يوسف السباعي هي المنبر الذي جمع المحافظين والمجددين في جبهة واحدة متصارعة: رشدي صالح وزكي نجيب محمود وأنيس منصور ومحمود العالم. وقد كان اللهب الأول هو كتابان صدرا في عامين متتالين هما «في الثقافة المصرية» لمحمود العالم وعبد العظيم أنيس، (١٩٥٤) و «في الأدب المصري المعاصر» لعبد القادر القط (١٩٥٥). ورغم أن الخيمة الرومانسية الواسعة كانت تضم الجميع، من احسان عبد القدوس الى عبد الرحمن الشرقاوي، فقد كان المضمون الاجتماعي للرومانسية هو أبرز الجدران داخل هذه الخيمة. لذاك احتدمت المعركة، داخل مصر وخارجها، بين القديم والجديد، فكراً وفناً..

واذا كان المعروف تقليدياً أن مصر ما قبل ١٩٥٢ والى ما قبل بداية القرن الحالي، كانت مهد التفاعل الخصب بين تيارات الفكر والنقد والأدب العربي الحديث منذ فجر النهضة، اذ كانت هي الأرض التي حط فوقها رحال المفكرين والأدباء والفنانين السوريين واللبنانيين.. فانني أرى التفاعل الفكري والأدبي الصحيح بين العرب المعاصرين قد بدأ حقاً بعد الثورة. نعم، كانت ولا تزال الأهرام ودار الهلال ودار المعارف، كما كانت جريدة المقطم ومجلة الجامعة ومجلة الكتاب ومجلة المقتطف، من الآثار

المشرقية الباقية شاهداً على الحوار العربي الخلاق . نعم ، كانت الرسالة القديمة والثقافة والرواية والهلال من الدوريات المصرية التي جابت أقطار العرب طولاً وعرضاً . ولكن من المؤكد أن هذه كلها قامت بمهام عصر التنوير العقلي والوجداني أكثر مما قامت بالتفاعل « العربي » بين العقول والوجدانات ، وأكثر مما قامت بصهر العقول والوجدانات في بوتقة « عربية » واحدة . ذلك أنها شيدت وعاشت في عصور الاستعمار والبرجوازيات الأقليمية التي رسخت التجزئة ، ولم تعرف التطور والنمو في عصر الثورات .

لقد كان البعد العربي في الثورة المصرية عام ١٩٥٢ حاسماً في بلورة الاتجاه العربي ، ثقافياً على الأقل . ولم تكن القضية قط نظرية : هل نحن عرب أم لا . بل كانت القضية واقعية ، فالهموم الجديدة واحدة أو متقاربة أو متشابهة ، والأجيال الجديدة تصوغ هذه الهموم في أطر جمالية وقوالب فنية واحدة أو متقاربة أومتشابهة .

وهكذا مثلاً ، كانت قضية الشعر الجديد الذي ظهر متكاملاً للمرة الأولى في العراق ، على أيدي بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري ، ثم ازدهر في لبنان وسوريا ومصر مع بداية الخمسينات . انها حركة جيل ، وليست ريادة فرد . وهو جيل عربي وليس جيلاً اقليمياً .. حتى اذا تخللت أشعار هذا أو ذاك أفكار اقليمية ، فهي أقرب الى الرواسب الذهنية المتحجرة ، منها الى الوعي واللاوعي الجديد . هكذا بدا الأمر في القصة القصيرة ؛ وبعدها بقليل الرواية ، ثم المسرح . المشكلات الجوهرية هي هي ، تختلف زوايا الرؤية وربما المعالجة ، ولكن الحس مشترك وينابيع الابداع واحدة . وقد انعكس ذلك على النقد مباشرة بحيث لم يعد الاستقطاب الايديولوجي أو الفني رأسياً في القطر الواحد ، بل أفقياً على صعيد الوطن العربي كلل . ربما كانت نقطة الضعف في السلسلة الواحدة ، هي الفجوة بين انتاج المشرق وانتاج المغرب . وهي

الفجوة التي اخذت تضيق عاماً بعد عام . أي بعد أن تمت ترجمة الكتاب الجزائريين مثلاً من الفرنسية ، وبعد أن تم التعارف بين أدباء المشرق وأدباء ليبيا وتونس والمغرب باللقاءات المباشرة ، وبمواكبة الأحداث المؤثرة القادمة من هذه الأقطار الغنية بالتجارب والفكر والجمال ، كاستقلال المغرب وتونس وكثورة الجزائر والثورةالليبية . ضاقت الفجوة أصلاً ، على صعيد المصير العربي المشترك ، فأقيمت الجسور المفقودة أو استعيدت هذه الجسور بتعبير أدق . وأصبحت ثورة الجزائر ، على سبيل المثال ، مادة درامية لمسرح عبد الرحمن الشرقاوي وخامة ايديولوجية لشعر أحمد عبد المعطي حجازي . كما أضحى عدوان السويس ، مثلاً أيضاً ، نسيجاً أدبياً والهاماً فكرياً لمعظم أدباء الأجيال العربية الجديدة .

وأصبح الاستقطاب افقياً بمعنى أن معركة ما تثور حول الشعر ، فينقسم النقاد العرب لا حسب هوياتهم القطرية بل حسب مذاهبهم النقدية ، فيلتقي المصري مع السوري مع العراقي مع اللبناني ضد آخرين من مصر وسوريا والعراق ولبنان ، وربما في مجلة واحدة ، كالآداب اللبنانية أو الرسالة الجديدة المصرية .

وليست صدفة أن تكون مصر التي ظلت دوماً مركز جذب للأحرار من السياسيين العرب وكذلك رجال الفكر والفن ، أن تكون مع الخمسينات قطباً جاذباً لأدباء السودان والعراق والجزائر وغيرها ، من بناة الأدب الجديد .. بحيث يجتمع في « رابطة الأدب الحديث » أو « نادي القصة » محمد الفيتوري وتاج السر الحسن وجيلي عبد الرحمن وكاظم جواد وغائب طعمة فرمان وعبد الوهاب البياتي ومحي الدين اسماعيل وغيرهم وغيرهم .

أصبح صراع النقد العربي الحديث ، عربياً للمرة الأولى . وتلك هي أبرز علامات المرحلة . كان جيل الحرب الثانية قد أنجز الطريق الاقليمي ببلورة الاتجاهات الفكرية والفنية المبعثرة . ثم أقبل جيل الأربعينات ،

ليشق حضوره الى الطريق العربي . وهو لم يكن طريقاً « قومياً » فحسب ، بل كان طريقاً « اجتماعياً » أيضاً . لذلك كان الصراع العربي في نقدنا الحديث ، صراعاً ايديولوجياً . وتلك هي العلامة الثانية في مسيرة الخمسينات التي لم تتوقف ، والتي ولدت هي الأخرى جيلاً جديداً من النقاد .. هو جيل الثورة .

(١١)

يمكن اعتبار الفترة الواقعة بين أوائل الخمسينات وأوائل السبعينات ، بمثابة العصر الذهبي للأدب والنقد العربي الحديث . انها البداية والخاتمة لثورة حقيقية في مختلف مجالات الخلق والتذوق والتقويم.

ويمكن القول أيضاً إن « السلطة الثقافية » ابان تلك الفترة كانت حكراً لجيل الأربعينات . كان عصر العمالقة قد ودع الحياة نهائياً ، وكان جيل الحرب الثانية اكتفى بالقيادة الروحية التي نال بسببها على أية حال من العنت والاضطهاد ، وأحياناً التنكيل وفي جميع الأحيان التجاهل ، الشيء الكثير . اكتفى هذا الجيل العظيم بأن يسير في مقدمة المظاهرة كالراية التي لا تنتكس . أما جيل الأربعينات الذي دخل معظمه الأدب عن طريق السياسية، فقد دخل لعبة السلطة على الفور ، بجناحيه وبجناحيها يميناً ويساراً ، وفي دورات شبه منتظمة كلعبة الكراسي الموسيقية . أما الثوابت الرواسخ فكانوا دائماً ثلاثة هم توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف السباعي . وليس بينهم على أي حال أحد من النقاد . أولهم على الأقل لا ينتمي الى جيل الأربعينات ، والآخران يدوران في فلك الحرب العالمية الثانية .

هذا في مصر .ولم يختلف الأمر كثيراً في بقية اقطار العرب .. فقد ظل حسين مروة ، ومحيي الدين اسماعيل ويوسف عز الدين وغيرهم من مختلف الاتجاهات هم الذين بقوا بعد مارون عبود ورئيف خوري يواصلون رسالة النقد العربي .. ولكن دون متغيرات اجتماعية جديدة تضع في

ايديهم « السلطة الأدبية » أو تقف بهم في زاوية المعارضة .. سوى القيم العامة السائدة.

في مصر اختلف الأمر ، خاصة وقد تركز فيها « النقد » بشكل واضح أكثر من أي قطر عربي . حدث ذلك منذ زمن بعيد ، ولكنه خلال العقدين الأخيرين تحول الى ظاهرة حاسمة ، لا تدعو إلى التأمل بقدر ما تدعو إلى مسؤوليات جسيمة ، ليس أقلها العناية بالأدب العربي خارج الحدود المصرية عناية تستر « العورة » المثيرة للتأمل ..وهي أن الأدب المصري معروف ومتداول خارج حدوده الأقليمية ، بينما آداب البلدان الأخرى شبه مجهولة على أكثر من مستوى . ولذلك كانت « عروبة » المرحلة من أهم المكاسب العقلية والحضارية ، قبل أن تكون ربحاً نقدياً صافياً .

وفي مصر اختلف الأمر أيضاً ، فلم تعد ممارسة النقد مقصورة على الكتابة في الصحف أو تأليف الكتب أو محاضرات الجامعة.. بل أضحت الى جانب ذلك كله « عملاً » مباشراً ، داخل مؤسسات الثقافة واجهزتها المتشعبة التي أوجدتها الثورة . كان قرار مجانية التعليم في كافة المراحل وقانون التفرغ للفنانين والأدباء وتأسيس القطاع العام في السينما والمسرح والموسيقى والنشر ، وانشاء المعاهد المتخصصة للفنون المختلفة ، وانتشار وسائل الاعلام الحديثة ومراكز الثقافة الجماهيرية قد أعطت هذه كلها حق المعرفة للجماهير المحرومة من نعمتها ، وحق التذوق ، وحق الابداع . وكان هذا الانجاز في ذاته ضربة لليمين من تحت ، من أسفل الهرم ومن سفح الجبل ، من القاعدة الاجتماعية الواسعة ، دون أن تحتاج الثورة الى قمع للفكر اليميني ، بل لعله كان في قمة السلطة الثقافية معظم الوقت . ولكن المسرح الاجتماعي للثقافة كان قد تغير . عشرات الألوف من طلاب الجامعات يتخرجون كل عام . وعشرات الكتاب والفنانين يظهرون فجأة . من تحت الركام تألق مشهد جديد . قراء جدد ومشاهدون جدد ومتذوقون جدد . جمهور جديد للثقافة يتكون . واحتياجات ثقافية

جديدة تلمع في الأفق . ومواهب مجهولة تلبي النداء ، بقدرات سخية من العطاء . وكان هذا هو التحدي الحقيقي أمام اليمين المصري ـ وربما العربي عموماً ـ أن الأرض الثابتة التي وقف طويلاً فوقها ، بدأت تهتز وتتحرك الى جهة غير معلومة . ومن سيل الكتابات التي غمرت السوق في تلك الفترة تحت عناوين متشابهة « لمن يكتب الأديب » و « لمن يتوجه الكاتب » .. تارة يكون لنفسه وأخرى للفن وثالثة لأنه لا يستطيع الا أن يكتب . وهكذا دارت أجوبة اليمين على نفسه في حلقة مفرغة . وفي مجال الخلق أراد أن يفلت بأن يؤرخ للثورة تاريخاً تقريرياً ساذجاً ، كرواية « رد قلبي » للسباعي وفيلم « الله معنا » لاحسان عبد القدوس ، وما تلاهما من مسلسلات يمكن استثناء ،«في بيتنا رجل» رواية احسان منها رغم أية تحفظات في الفكر والفن .

ولكن هذا المشهد الذي أصاب اليمينْ بذكر حقيقي ، تبدى في تحول أدبائه الى نقاد شاهري السلاح ، لم يكن يعني مطلقاً ان « جمهورهم » قد انتهى أو كف عن القراءة . لم يكتفوا بدفاعات رشاد رشدي وزكي نجيب محمود وأنيس منصور ، بل دخلوا الحلبة دون اقنعة وفي حملات عنيفة ضد ما أسموه بالارهاب الفكري وامبراطورية النقد . واستخدموا في ذلك أكثر التشبيهات بذاءة . كانت الحملة الأولى على كتاب « الأدب للشعب » لسلامة موسى ، فحشد له السباعي في « الرسالة الجديدة » عشرة كتاب على رأسهم العقاد ، لا ليناقشوا الرجل ، بل ليعقدوا مهرجان سباب . وكانت الحملة الثانية على كتاب « في الثقافة المصرية » لمحمود العالم وعبد العظيم أنيس . وكانت الحملة الثالثة على كتاب « في الأدب المصري المعاصر » للدكتور عبد القادر القط . ومن الواضح أن القاسم المشترك بين الحملات الثلاث هو «الاتجاه» الذي يجمع بين النقاد الأربعة في حدوده الدنيا للأدب لا في تفاصيله « العقائدية » ، وهو الاتجاه الذي ينادي بمضمون اجتماعي أكثر تقدماً للأدب والفن . وبهذا الميزان رأى في أعمال

السباعي وعبد الحليم عبد الله وأمين يوسف غراب وعلي أحمد باكثير وحتى توفيق الحكيم ، تخلفاً عن نبض التقدم في الجمال قبل الفكر .

غير أن المعادلتين اللتين صاغتا شكل « الثورة » ومضمونها ، بتأخرها عقداً من الزمان وارتدائها الزي العسكري ، كانتا تجسدان في العمق « التخلف » الحضاري و « التقاليد » غير الديموقراطية في أسلوب الحكم .. مما انعكس على الثقافة عموماً ، والنقد الأدبي خصوصاً ، في جملة نقاط .

● أولها احتجاب بعض المع الوجوه النقدية في فترات متفاوتة (بلغت مرة أكثر من خمس سنوات بين عامي ٥٩ و ١٩٦٤) وراء الأسوار ، بسبب التناقضات السياسية بين أصحاب هذه الوجوه وقيادة الثورة .

● النقطة الثانية هي اضطرار الغالبية العظمى من نقاد جيل الأربعينات ، في مواكبة خطة التنمية ونقص الكادر الفني ، أن يمارسوا أعمالاً ادارية في قمة بعض الأجهزة والمؤسسات الثقافية ، كعلي الراعي ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس بل ويحيى حقي. ورغم أن هذه الأعمال الادارية قد اشتملت على « التخطيط » لا مجرد الاشراف على التنفيذ ، وبالتالي مارست نوعاً من « النقد » العملي سواء في مجال المسرح أو في ميدان النشر ـ باختيار الأعمال والنصوص ، بقبولها ورفضها أو التكليف بكتابتها ـ الا أن حصيلة « الادارة » كانت أكبر بما لا يقاس من حصاد النقد .

● النقطة الثالثة هي أن القرارات الثقافية ـ رغم سلامة اتجاهها العام ـ كانت قرارات فوقية لا تجسد حواراً ديموقراطياً عميقاً بين القمة والقاعدة ، ولا بين أصحاب القرار وأدوات التنفيذ البيروقراطية . كما كانت هذه القرارات تكتيكية تخضع لاعتبارات سياسية عليا أبعد ما تكون عن مسيرة الثقافة ، ولكنها تعوق هذه المسيرة وتعطلها أغلب الأحيان ... بالتغييرات المتلاحقة التي تجريها للأقطاب ومن ثم لخططهم .

هكذا شاركت طبيعة الثورة في اغتيال جيل كامل من نقاد الأربعينات . مات للمرة الأولى في زمنه الخاص ، حين استغرقته السياسة بشعاراتها العامة بين نهاية الحرب وبداية الثورة . ومات مرة ثانية حين استوعبته الثورة في سجونها التعيسة ومكاتبها المكيفة على السواء ، في صراعاتها وتنظيماتها وتكتيكاتها واجهزتها البيروقراطية ، في تحالفاتها وخصوماتها المبدأية والديماغوجية على السواء . ولم ينج من هذا الجيل يساري سوى علي الراعي الذي استطاع رغم أنف الصحافة أن يكتب أول دراسة متكاملة لمعالم الرواية المصرية (دراسات في الرواية المصرية ، التي نشرها أولاً في جريدة المساء) كما استطاع رغم أنف مؤسسة المسرح أن يكتب أعمق دراسة عن « فنان الفرجة » توفيق الحكيم . كما استطاع رغم أنف الجامعة والتقاعد أن يكتب أشمل دراسة عن « الكوميديا ديلارتي » . ولا شك أن محمود العالم في كتابه « تأملات في أدب نجيب محفوظ » ومتابعاته في « الانسان موقف » ومراجعاته في « المسرح بلا قناع » ، ومطالعاته في « الثقافة والثورة وأخيراً كتابه عن توفيق الحكيم (الذي نجت منه نسخ معدودة من جحيم بيروت) قد أخلص بلا حدود لاتجاهه النقدي الباكر من ناحية ولتطور عمله السياسي خلال المرحلة من ناحية أخرى ... ربما كان التعديل الهام هو رؤيته الجديدة لنجيب محفوظ ، ولكنه حين خرج من المعتقل عام ١٩٦٤ أدهشه يوسف إدريس بعدميته وفوضويته في « الفرافير » وأذهله حزن صلاح عبد الصبور في « أقول لكم » وتساءل : كيف يمكن للفنان أن يحزن وبلاده تبني السد العالي والاشتراكية . لم ينج سوى علي الراعي . ولا شك أن أحمد رشدي صالح قدم عملاً رائداً في كتابيه عن الأدب الشعبي وفنون الأدب الشعبي ، ولكن الأيام الأربعة التي أمضاها في معتقل القلعة في يناير (كانون الثاني) ١٩٥٩ قد أعادت الى ذاكرته سنوات الزنزانة بين عامي ٥٤ و ١٩٥٦ فتقيأ ماضيه دفعة واحدة وغسل دماغه بيديه لا بيد عمرو ولم يعد للنقد أو الأدب

الشعبي مرة أخرى . لم ينج سوى علي الراعي ، فالمثقفة الموهوبة أكثر كثيراً من بعض الرجال، لطيفة الزيات ، أدلت باعترافاتها عن تاريخ عظيم لعصر القلق في روايتها اليتيمة « الباب المفتوح » ثم كتبت مجموعة من أروع دراسات النقد التطبيقي العربي الحديث حول أدب نجيب محفوظ . ولكن الجامعة من ناحية والسياسة من ناحية أخرى أبقياها رمزاً جميلاً لحلم قديم . ولم ينج سوى علي الراعي . أما الذين كانوا يمارسون النقد من أبناء هذا الجيل ، جنباً الى جنب مع مواهبهم الفنية الأخرى ، كنعمان عاشور والفريد فرج ولطفي الخولي ، فقد اهتموا بتنمية هذه المواهب وتركوا النقد . وربما كان أحمد عباس صالح وحده هو الذي حمل مواهبه المتعددة من الأربعينات ولم يفقد احداها الى الآن .

الوسطيون وحدهم هم الذين أعطوا « أكثر » من غيرهم لتفرغهم النسبي و « لجوئهم » في زمن الثورة الى الجامعة والعمل الأكاديمي . أبرزهم على الاطلاق هو شكري محمد عياد ، الناقد الفنان بحق. كتاباه « تأصيل فن القصة القصيرة » و « موسيقى الشعر العربي » رائدان بكل معنى الكلمة ، لا من زاوية السبق ، ولكن بسبب المنهج والسياق والنتائج . كتابه عن « البطل في الأدب والأساطير » فريد في بابه الى الآن ، يتيم الأبوين ولم يلد نسلاً ، كشأن بعض النوابغ . وشكري عياد كاتب متميز في القصة القصيرة ، ولكنه ناقد أكثر تميزاً واخلاصاً للنقد .. حتى في كتابه « الأدب في عالم متغير »وهو مجموعة مقالات أو « التجربة الأدبية » تشعر به ناقداً لا صحفياً. زميله عبد القادر القط ، وسطي أيضاً ولكنه صاحب مدرسة في الحس والتذوق والتقاط القانون الداخلي للعمل الفني . رومانسيته الباكرة علقت به دائماً ، ولكنها لم تعقه عن التفاعل الاجتماعي مع الأثر الأدبي من أرضية متقدمة . مشكلة القط صاحب ديوان « ذكريات شباب » انه فنان ، أي كسول . مشكلته أيضاً أنه صاحب « قضايا ومواقف » ـ وهو عنوان كتاب له ـ ولكن ليس الى نهاية الشوط .

أخذ درسه الأول من الرجعية الأدبية في مصر حين أصدر كتابه النقدي الأول عام ١٩٥٥ « في الأدب المصري المعاصر » متبعاً اسلوباً عذباً في الجمع الرقيق بين جمال الشكل واجتماعية المضمون . هاجموه بضراوة فصمت طويلاً . رأس تحرير مجلة « الشعر » المصرية عام ١٩٦٤ فأخذ درسه الثاني في بيان « لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب » حين اتهمت المجلة بالقرمزة والخروج على التراث . وصمت أكثر. وأخذ درسه الثالث والرابع والمائة والألف بالتجاهل والاستبعاد ، فأمضى بعض الوقت في جامعة بنغازي وبعضه الآخر في جامعة بيروت العربية وبعضه الثالث في الاذاعة والتلفزيون وبعضه الرابع في المقهى .. يناجي روح صديقه الراحل أنور المعداوي .

وأما عز الدين اسماعيل فهو ـ رغم الجامعة ـ أنشط نقاد الاتجاه الوسطي على الاطلاق . لم يضيع وقتاً . أطروحة الماجستير حول « الأسس الجمالية في النقد العربي » ، أطروحة الدكتوراه حول « المسرح الذهني عند توفيق الحكيم » ثم تتوالى كتبه عن التفسير النفسي للأدب والشعر الجيد وغيرهما .. تتغير المؤثرات المنهجية على مؤلفاته من كتاب الى آخر ، ولكنه يظل أميناً لنشأته الأولى في قسم اللغة العربية بكلية الآداب وجماعة أمين الخولي « الأمناء » والجمعية الأدبية ومجلة « الثقافة » ومجلة «الأدب».. حريصاً على كلاسيكية التراث ومعاصرة الغرب في هدوء بعيد عن الانفعال ، ورصانة أبعد عن الالتزام وحتى عن التفرد المرادف للتمايز.. الا اذا اعتبرنا هذا الأسلوب نفسه في النقد « علامته » . زميله أحمد كمال زكي يشبهه في المقدمات والنتائج ، ولكن بدرجة أقل ، من حيث الموهبة والثقافة . والأولى عند الناقدين معاً أقل بكثير من ميزة الاجتهاد والدأب والمثابرة . وتبقى محاولة فاروق خورشيد في تأصيل فن الرواية والبحث عن ينابيع الأدب الشعبي هي « الاجتهاد » الأقرب الى الموهبة الاستثنائية .. فاروق ليس نموذجاً ولا نمطاً رغم انتمائه الى هذه

الجماعة نفسها وتشربه لمعتقداتها الأساسية . هو فنان يمارس الخلق والنقد ، ولكنه يمارس الحياة أكثر .. لولا التناقضات بين الحياة والوظيفة لوفى بوعده للخق أو لهما معاً .

اذا كان جيل الأربعينات اليساري بصورة عامة قد غلَّب أهمية المضمون على أهمية الشكل في الأدب ، فقد حاول الوسطيون من هذا الجيل (بدرجات متفاوتة يساراً ويميناً داخل التيار الواحد) الموازنة الرومانتيكية بين الفكر والجمال دون الاحتفاء باتجاه الفكر أو نوعيته وكأنه مادة « طبيعية » خام لا علاقة لها أو لا علاقة للنقد ، بنوازع البشر أو حركتهم أو دلالات حياتهم .. فالأهم عند هذا التيار هو اكتشاف « التناسق » بين المادة والصورة، حسب تعبير طه حسين القديم . أما الجناح اليميني لهذا الجيل ، فقد شوه اليوت تشويهاً مروعاً خاصة مقولته عن « المعادل الموضوعي » ، كذلك كوليردج وما سمي « النقد الجديد » عموماً في بريطانيا وأميركا ، كمنهج رينيه ويلك في كتابه « نظرية الأدب » أو في مجلداته عن تاريخ النقد . ويعود الفضل في هذا التشويه الى رشاد رشدي ، ولكن تلامذته الصغار في الثقافة والموهبة ، تابعوا الفضل من بعد توجهه العنيف نحو المسرح . هذا من ناحية قسم اللغة الانكليزية في كليات الآداب ، ومن ناحية أخرى كان هناك قسم اللغة العربية وكلية دار العلوم والأزهر ، يتابعون تخريج الذين يرون بلاغة الأقدمين وحدها هي البلاغة ولغة السلف هي اللغة وفنون الأقوال المأثورة هي ذروة الابداع . يتتلمذون على العقاد ، أو على طه حسين أو على زكي نجيب محمود أو على سهير القلماوي أو على عائشة عبد الرحمن، ولكنهم لا يفهمون « فلسفة وفن » زكي نجيب محمود ولا يدركون « ألف ليلة وليلة » للقلماوي ولا يعون تحقيق « رسالة الغفران » الذي قامت به بنت الشاطىء . باستثناء الدكتورة فاطمة موسى في كتابها النقدي المقارن « بين أدبين » من أبناء وبنات أقسام اللغات بالجامعة ، والدكتور أحمد هيكل في مؤلفاته التي تؤرخ للقصة

والمسرح ، وهو من دار العلوم ، يلتقي الغرب مع الشرق في صياغة النقد اليميني لجيل الأربعينات في الثقافة المصرية . تارة يقولون « الفن للفن » وأخرى يرددون « الفن من داخله » ببغائية لا تدرك فحوى هذا القول أو ذاك ولا ترجعه صراحة الى أصله الأجنبي .. ولكنهم لا يدركون شيئاً واحداً هو أنهم « ضد » النقد اليساري « يساومون » الاتجاه الوسطي . انهم أكثر من غيرهم نقاد اجتماعيون وايديولوجيون ، ولكنهم نقاد الثورة المضادة .

على أية حال، مات جيل الأربعينات مرتين ، احداهما في غمرة تحضيره للثورة ولكنه ولد كما لم يولد من قبل في رحاب الفن والخلق والابداع ، في المسرح والقصة والشعر .. ولد الشرقاوي ونعمان عاشور ويوسف ادريس ولطفي الخولي والفريد فرج وسعد وهبة وميخائيل رومان ويوسف الشاروني ، ليصبح أدبهم وفنهم مادة النقد لجيل جديد ولدته الثورة ، ربما رغماً عنها ، تخلق في نيرانها كالعنقاء من الرماد المحترق .

(١٢)

مرحلة الخمسينات والستينات من هذا القرن ، هي مرحلة التفاعل في حده الأقصى بين « فن » جيل الأربعينات و « نقد » جيل الخمسينات . تلك كانت الصفحة الثقافية الرئيسية في كتاب الثورة العربية ابان تلك المرحلة البالغة الخصوبة في تاريخنا الحديث . كان هناك « هامش » عريض يتحرك فيه جيل الحرب الثانية في الخلق والنقد (حتى لويس عوض الناقد أولاً وأخيراً بعث أوراق الماضي فنشر روايته « العنقاء » وكتابه « مذكرات طالب بعثة » أولهما مكتوب عام ١٩٤٦ والآخر مكتوب عام ١٩٤٢ بالاضافة الى مسرحية « الراهب » التي كتبها في معتقل أبي زعبل عام ١٩٦٠) . من ناحية أخرى توقف أكبر المبدعين في هذا الجيل ـ نجيب محفوظ ـ عن الكتابة حوالي سبع سنوات تبدأ من ١٩٥٢ الى ١٩٥٩ واكتفى بنشر ثلاثية بين القصرين بين عامي ١٩٥٤ و ١٩٥٧ . كانت

« مسودات » محفوظ التي أعدها للكتابة قد تجاوزتها الثورة أي أن « الواقع » سبقها الى التحقق ، واستجدت مشكلات جديدة تستدعي التأمل وامعان النظر واتخاذ المواقف . وهو الأمر الذي تبلور في رواية « أولاد حارتنا » التي نشرت في « الأهرام » عام ١٩٥٩ ولم يتيسر لها النشر في كتاب داخل مصر . أما توفيق الحكيم فقد واكب « الثورة » بايجابياتها وسلبياتها في مسرحياته التعليمية « شمس النهار » و « الطعام لكل فم » وفي صراعتها « ايزيس » و « الصفقة » و « الأيدي الناعمة » . وفي وقت باكر كتب « السلطان الحائر » وفي وقت متأخر كتب « بنك القلق » . على الصعيد النظري كتب « التعادلية » كموقف وسطي ساكن ، في الفن والسياسة معاً . أما احسان عبد القدوس ويوسف السباعي فقد « تابعا » خطوات الثورة ، بصورة ذيلية ومن الخارج ، وأقرب الى الوسط المتجه يميناً . باستثناء نجيب محفوظ في الخلق ، ومندور وعوض في النقد ، كان جيل الحرب الثانية يتحرك على شريط ضيق خارج التاريخ ، وان ظل ممسكاً بمقاليد السلطة الثقافية .

الهامش الآخر كان لجيل الستينات والسبعينات في الخلق والنقد أيضاً ، وهو الجيل الذي ولد فينا عشية هزيمة ١٩٦٧ وتبلور وعيه في السنوات التالية ، ولا يزال يقاوم لاكتساب مقومات وجوده، فضلاً عن تحقيق هذا الوجود ، الى الآن .

أما الصفحة الرئيسية فكانت ذلك التفاعل التاريخي بين جيلين : أحدهما مات نقدياً أو كاد (باستثناءات لامعة كعلي الراعي وشكري عياد ولطيفة الزيات .. ثم ذلك الطابور من متوسطي المواهب المذبذبي المواقف) ولكنه ولد فنياً كأروع ما تكون الولادة في المسرح والرواية والشعر والقصة القصيرة .. ولادة قومية وولادة وطنية وولادة جمالية وولادة ايديولوجية . والجيل الثاني هو جيل الخمسينات في النقد العربي الحديث ، الذي تربى نصف عمره قبل الثورة وتكوَّن نصفه الآخر في غمارها ، وفي جحيمها

وانتصاراتها على السواء . تفاعل هذين الجيلين خلقا ونقدا ، هو الذي يرسم الصورة الصحيحة لحركة الثقافة العربية في اطار قضية الثورة .

وهنا لا بد من التكرار، من قبيل المتابعة ، ان البعد القومي لثورة تموز المصرية قد ترسخ عام ١٩٥٦ ، ثم أصبحت هذه الثورة « نموذجاً » في خطوطها العامة لبقية الانتفاضات العربية التي تلتها ، والتي استطاعت قلب النظم القديمة واستبدالها بهذا النمط الجديد في الحكم . ليست هذه النقطة مهمة في التاريخ فحسب للبعد العربي الحديث في مجال الثقافة، بل ايضاً لتشابه الأوضاع الثقافية ـ بعد ذلك ـ بين مصر ومختلف الأقطار العربية . ومن ثم فالتركيز على التجربة المصرية في هذا المجال ، هو تركيز على التجربة ـ الام ، التي أفرخت ، سلباً وايجاباً ، معظم التجارب في غيرها من بلادنا . ان تكوين قطاع عام في الثقافة ، بدءا من وزارة متخصصة الى مؤسسات فرعية ومعاهد أكاديمية ، وكذلك هيمنة الدولة على توجيه وسائل الاعلام وفي مقدمتها الصحافة ووسائل النشر، ثم قوانين تفرغ الأدباء والفنانين وحق التعليم المجاني في مختلف المراحل حتى الجامعة .. هذه كلها أصبحت « طبعة مصرية » من عدة نسخ ، قد لا تتطابق تماماً بين بلد وآخر ، ولكنها تتشابه في المقدمات والسياق والنتائج تشابهاً شديداً .

ان تفاعل الجيلين ـ فن مثقفي الأربعينات ونقد مثقفي الخمسينات ـ لم يكن ظاهرة مصرية قط ، بل كان السياب والملائكة والبياتي والحيدري وعبد الملك نوري وفؤاد التكرلي وجبرا ابراهيم جبرا وأدونيس وشوقي بغدادي وحنا مينه وعلي الجندي وخليل حاوي ونزار قباني وتوفيق زياد وسميرة عزام ومحمد ديب ومالك حداد وكاتب ياسين وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف ادريس والفريد فرج ولطفي الخولي وسعد وهبة، من مختلف الأقطار العربية ، هم مثقفو جيل الأربعينات الذين أصبح شعرهم ومسرحهم وقصصهم في الخمسينات « مادة العمل » النقدي لجيل جديد

من النقاد : محيى الدين اسماعيل ومحيى الدين صبحي ومحيى الدين محمد ورجاء النقاش وأمير اسكندر وفؤاد دوارة والطاهر ابن جللون ومحمد دكروب ويمنى العيد وخالدة سعيد وعبد المحسن طه بدر .

ليس معنى ذلك ، على سبيل القطع ، ان نقاد الجيل أو الأجيال الماضية لم يتعرضوا لهذه المادة بالنقد ، أو أن نقاد الجيل اللاحق قد تفرغوا فقط لتجارب جيلهم .. كلا ، فعلى صعيد الكم ، نشط مندور وعوض وحسين مروة ويوسف عز الدين وزكي المحاسني ، بالاضافة الى الراعي وجبرا وعبد الله العروي وعزيز السيد جاسم، كما لم ينشطوا من قبل في متابعة الانتاج الأدبي لهذه المرحلة، ولذلك الجيل تحديداً . ولكن « جوهر » المرحلة ، فنياً ، كان من نصيب الخلق الذي أبدعه جيل الأربعينات ، ونقدياً كان من نصيب الفكر الأدبي لجيل الخمسينات . والتفاعل الخصب بين الجيلين هو «بوصلة» الحركة الثقافية العربية في ذلك الوقت .

ليس معنى ذلك أيضاً ، ان جيل الخمسينات ،كان عاقراً فنياً، فظهور غادة السمان وسعدي يوسف وزكريا تامر وسليمان فياض وأبو المعاطي أبو النجا وغسان كنفاني والطيب صالح ومحمد عفيفي مطر ويوسف حبشي الأشقر ومحمد الماغوط وأنسي الحاج وليلى بعلبكي وكوليت خوري ، وأحمد عبد المعطي حجازي هو ثمرة « الخمسينات » حتى وان برز عطاؤهم في العقد التالي . ولكن تبقى الظاهرة قائمة ، وهي أن نقاد الخمسينات وما تلاها ، قد توجهوا أساساً « بعملهم » الى كتاب الأربعينات ، وان التفاعل بين هؤلاء وأولئك هو « جوهر » المرحلة .

لماذا ؟ هناك جوابان ، أحدهما يتعلق بالجيل الخلاق ، والآخر بجيل النقد .

ان فترة الأربعينات بفوضاها المخيفة ، لم تكن سوى فترة تجريبية ، أو طليعية ، أعطت الخمائر ،أكثر مما انجزت الخلق والنقد . وربما كان

أهم عطاء الأربعينات يؤول الى الجيل السابق ، جيل الحرب الثانية ، جيل مندور ولويس عوض ونجيب محفوظ وأقرانهم في المشرق . لقد كان تأخر « الثورة » عقداً كاملاً من الزمن ، هو تعبير سياسي عن تلك « الفجوة » المتقدمة بين جيل الخلق وجيل النقد في تاريخنا الأدبي الحديث ، كما كان « التخلف » عن الركب الحضاري في العالم المعاصر ، سبباً آخر في « التداخل » بين الأجيال ، مما كان له أثره في « فوضى » تطورنا الأدبي ، وارتباك اللوحة التي تنظم هذا التطور .

وهكذا كان قدر جيل الحرب الثانية أن يعطي أعمق ما لديه في الأربعينات ، وأن يصبح قدر جيل الأربعينات هو أن يعطي فنه في الخمسينات والستينات . تهيأ المناخ مع بداية الثورة لبلورة قضيتين حاسمتين هما قضية المسرح وقضية الشعر . ويمكن التسجيل التاريخي، بصورة تقريبية جداً ، ان جيل السياب والملائكة والحيدري والبياتي في العراق هو الذي جدد الاطارالعام لقضية الشعر أو ثورته الجديدة بمعنى أدق . كما يمكن التسجيل التاريخي ، بصورة أكثر حسماً ، ان جيل نعمان عاشور ولطفي الخولي والفريد فرج ويوسف إدريس وميخائيل رومان ، هو الذي حدد الاطارالعام لقضية المسرح أو ثورته الجديدة بمعنى أدق . لا ينفي ذلك بالطبع ظهور بوادر الشعر الجديد في مصر وبالعكس ظهور المسرح الجديد في العراق ، وظهور كليهما في سوريا ولبنان والسودان والجزائر ، ولكننا نتكلم عن الاتجاه الرئيسي . وهو اتجاه ينتمي الى تجربة وحصيلة ومعاناة وابداع جيل الأربعينات في مصر والعراق أولاً ، ثم بدرجات متفاوتة في بقية الأقطارالعربية . تهيأ المناخ مع بداية الثورة لأن تتحول الخمائر الى حقائق فنية ، جمالية وفكرية ، في المسرح والشعر .. حقائق تهز الكثير الكثير من الثوابت الرواسخ . كانت في الماضي مجرد بشائر وتجارب ، ولكنها بعد الثورة تأخذ طريقها للاستيلاء على المشهد الأدبي الرئيسي : انتاجاً واستهلاكاً . كان جيل الأربعينات هو جيل

الاحلام الكبيرة في السياسة ، حتى أن الأدب كان مجرد احدى وسائله ، أما في الخمسينات فقد جسد أحلامه في الأدب والفن (ان أعظم أعمال رمسيس يونان وفؤاد كامل وجواد سليم وعبد الهادي الجزار في مجال الفنون التشكيلية لم ينجزوها في الأربعينات بل طيلة الخمسينات والستينات) والنقاد منهم اتجهوا الى العمل السياسي أو الاداري في خدمة خطة التنمية الثقافية . باختصار كان الأربعينيون هم قادة الثورة الأدبية الجديدة .

قبل أن ننتقل الى الشق الثاني من الجواب ، المتعلق بجيل النقاد في الخمسينات ، علينا أن نرصد ملاحظة اعتقد بأهميتها في هذا الصدد . وهي اضطرار جيل الأربعينات من المبدعين في الشعر أو المسرح ، أن يعمل في حقل النقد أيضاً . لقد اضطررت نازك الملائكة الى « تبرير » شعرها وأحياناً الى « تفسيره » . كذلك فعل بعدها السياب والحيدري والبياتي ثم أدونيس وصلاح جاهين وصلاح عبد الصبور . وفي المسرح أيضاً وقعت الظاهرة نفسها بكتابات نعمان عاشور والفريد فرج ويوسف أدريس ، فضلاً عن رشاد رشدي وحتى توفيق الحكيم . وأقل القليلين من هؤلاء جميعاً يمكن أن نطلق عليه صفة النقد بمعناها المصطلحي الدقيق . ولكن « احتياجهم » الى النقد يعني بالضرورة أن « فراغاً » ما ، كان حادثاً . لم تكن اللهجة التبشيرية لنقاد الجيل الأسبق . ومنهم من كان رائداً كلويس عوض ، بكافية لأن تواكب الحركة الثورية الجديدة في العمق . ولم تكن اللهجة الانطباعية الحارة في استقبال الجديد ، كما هو الحال عند مندور ، كافية أيضاً ، كانت خبرتها بالمراحل الشعرية السابقة وانفتاحها الحالم أو النظري على الجديد ، هي كل ما تملك . أما أقران المبدعين من النقاد فقد غابوا في دهاليز السياسة أو الادارة أو الجامعة أو الاعلام . ومن ثم كان هناك « فراغ » حقيقي في حقل النقد . ولا بد من الاقرار بأن الابداع في الشعر والمسرح ، على الأقل ، أبان تلك المرحلة ، كان رائداً وسابقاً على

الابداع النقدي .. وانه في البداية ، وهي أصعب المراحل وأعقدها ، كان « وحيداً » وعارياً من غطاء النقد ، وقد حفر بالأظافر طريقة الوعر. لم يكن الحماس الأيديولوجي من البعض أو التصفيق الارتجالي من البعض الآخر ، ليعد مواكبة نقدية حقيقية . ناهيك عن أن نقد جيل الحرب الثانية أو جيل الأربعينات نفسه لم يصل قبل الابداع الشعري او المسرحي الجديد ، الى « تركيب نظري » قادر على النبوءة ،ومن ثم تمهيد التربة الأدبية لاستقبال هذه البذور « الغربية » على التراث والذوق العام . كان الفضل للمناخ الثوري العام ، وللمبدعين أنفسهم .

من هنا كانت الحاجة الى جيل الخمسينات من النقاد سابقة على ولادتهم . هكذا نصل الى الشق الثاني من الجواب على سؤال « لماذا كان التفاعل بين جيل الأربعينات العربي في الخلق ، وجيل الخمسينات في النقد ، هو جوهر مرحلة كاملة في تاريخ ثقافتنا المعاصرة .. مرحلة الثورة العربية التي بدأت عام ١٩٥٢ » ولا بد من وقفة عند هذا الجيل اعترف من بدايتها أنني لا أستطيع أن أكون موضوعياً هنا بالقدر الذي كنته هناك مع الأجيال السابقة ، أو الذي سأكونه هنالك عند الحديث حول الأجيال اللاحقة . ذلك أنني أحد أبناء هذا الجيل . وربما كان أكثر الأوصاف انطباقاً على ما سأقول هو أنه « سيرة ذاتية » أرى فيها الصورة من الداخل وفي تفاصيلها وجزئياتها أكثر مما أراها من الخارج وفي شمولها وكلياتها .

ليكن ، فهذا الجيل قد ولد في أواسط الثلاثينات على وجه التقريب . ومن ثم فقد كان صبياً في عصر القلق والفوضى المخيفة ، في زمن الانهيارات المحققة للنظام القديم والتشنج الدكتاتوري لحكومات الأقلية ، وفي وقت الاختمار الثوري لمعظم أفكار التحرر الوطني والتقدم الاجتماعي التي ستشغل الساحة السياسية طيلة العقدين الخامس والسادس من هذا القرن . وعلى اعتاب الخمسينات ، عشية الثورة ، كان الجيل في صدر

الشباب الباكر ، يلهث في المظاهرات ويهتف بسقوط العرش والأنظمة العميلة وجلاء المستعمر . وكان في الأغلب يستعد لدخول الجامعة اذا استطاع أهله توفير الأقساط ، مضحياً بنصف رغيف الخبز وبعرق قدميه طالما كان عليه أن يستبدل بالنصف الآخر ثمن الكتب وطالما كان يستطيع أن يمشي الى الجامعة من آخر الدنيا . كان جيلاً فقير المنبت متواضع الأصل والبيئة ، ولكنه حاد الذكاء وطموح الأهداف لا تقف احلامه عند حد . كان أبناء وبنات الأربعينات على الأرجح نباتاً طبيعياً في تربة الطبقة الوسطى الصاعدة بشرائحها المختلفة ، وكأبناء وبنات جيل الحرب الثانية كانوا يستطيعون مواصلة تعليمهم العالي - بل لعل ذلك كان من التقاليد الجديدة الرفيعة لهذه الطبقة - حتى اذا اقتضى الأمر سفرهم الى الخارج في بعثات رسمية أو أهلية ، لا يهم . أما هذا الجيل - الشيطاني - الجديد ، فكان بالكاد يستطيع مواصلة تعليمه ، لا ليضيف الى التقاليد ، بل لأن « الشهادة » كانت تعني في واقع الأمر شيكاً واجب السداد للأهل ، كانت شهادة ميلاد جديدة لحياة الأسرة التي تنتمي في الأغلب الى احدى شرائح البراجوازية الصغيرة ، ربما قاعها الأدنى المهدد بالاندثار. وسوف نلاحظ أن هذه النشأة الاجتماعية سوف تلاحق الجيل بصفات وأفكار وأنماط للسلوك في مختلف مراحل تطوره . بل وسوف تترك بصماتها على معنى « التفاعل » بين وظيفته النقدية ، والأعمال الفنية لجيل الأربعينات . انه تفاعل الوحدة والصراع معاً . وهو التفاعل الذي قد يتخذ شكلاً موضوعياً من مقولات النقد وفلسفة الفن وقيم الجمال ، ولكنه يضمر في جميع الأحوال لا صراعاً بين جيلين بالمعنى العضوي للمجايلة ، بل هو في حقيقة الأمر صراع اجتماعي أيضاً .. فأيا كانت الشعارات التي حمل لواءها جيل الأربعينات ، ومهما بلغت من الثورية التي وصلت بأصحابها لأقصى درجات الاضطهاد ، فان الأصل الاجتماعي والسياق الاجتماعي والتطور الاجتماعي لأبناء وبنات الأربعينات ، يختلف كيفياً عن المقدمات

والنتائج الاجتماعية لجيل الخمسينات . وربما يتضح هذا الفرق في ازدواجية التكوين والفكر وبين الفكر والسلوك. وهي الازدواجية التي أنهت جيل الأربعينات فنياً وموضوعياً قبيل هزيمة ١٩٦٧ بينما استمر جيل الخمسينات الأكثر انسجاماً في تكوينه وفكره وسلوكه .

لقد عانى الجيلان معاً ـ وبرفقتهما بعض رموز الأجيال السابقة واللاحقة ـ أهوال المفارقة التاريخية الثانية في ثورة تموز وما تلاها من انتفاضات بطول الوطن العربي وعرضه ، مفارقة الزي العسكري للثوار .. بحيث كانت التناقضات في صفوف الوطنين والتقدميين أكثر حدة منها في صفوف المحافظين وأعداء الثورة . وقد انعكست هذه التناقضات، الدامية أحياناً ، في كثير جداً من الهول الشرس لمثقفي هذين الجيلين . ولكن جيل الأربعينات كان الأقدر على المساومة والمناورة والتنازل ، بحيث تمكن في أوقات المد من التمترس في أجهزة النظام ، وراح ينقده من داخله فانتهى بنهايته . أما جيل الخمسينات فقد شرب روح الجيل السابق دون أن يتناسخ عنه أو يتقمص جسده . ولد فقيراً وظل فقيراً، نال مغارم الثورة دون مغانمها .. فلم يفقد ثوريته بشكل عام ـ والاستثناءات لا يجوز قلبها الى قواعد ـ بحيث استطاع وهو ينقد وهو يؤيد أن يكون بمنأى عن التوحد مع النظام أو السلطة ، أقرب ما يكون للتوحد مع النسيج الاجتماعي الذي تخلق منه وتطور به . من هنا كان لقاؤه الحميم وصراعه في الوقت نفسه ، مع الخلق الأدبي السائد طيلة المرحلة ، وهو خلق جيل الأربعينات أساساً .

وتنبغي الاشارة الى أن جيل الأربعينات في الشعر والمسرح والرواية والقصة القصيرة ليس قطاعاً متجانساً الا في حدود ثقافة الطبقات الوسطى العربية في ذلك الوقت .. ولكن ما لا شك فيه هو أن « الايديولوجيات » اختلفت من اتجاه شعري الى آخر ومن اتجاه مسرحي الى آخر ومن اتجاه روائي الى آخر ، وهكذا .. فضلاً عن فروقات

المواهب الفردية . والاختلافات لم تكن فقط ايديولوجية ، بل كانت جمالية أيضاً . تجاورت الرومانسية والكلاسيكية والواقعية في رحاب الحداثة والتجديد الشعري والمسرحي والقصصي ، كما تجاورت الاشتراكية والليبرالية وفكرة المستبد العادل . ولكن الحصاد كان ثورة كاملة في الشعر وثورة كاملة في المسرح ، وتطوراً راديكالياً في كل من الرواية والقصة القصيرة . هذه الثورة وهذا التطور ، هو القطب الجاذب لجيل الخمسينات من النقاد الى جيل الأربعينات من المبدعين . ولكن مسيرة « التفاعل » بينهما مضت بهما في موازاة المسيرة الثورية نحو مفرق الطرق الحاد ، بين نهاية جيل واستمرار الآخر .

(١٣)

طرح جيل الأربعينات على صعيد الخلق تحدياً حقيقياً في الخمسينات ، أمام التذوق العربي والنقد على السواء . ولأن علاقة السلطة العربية بالفن ـ والثقافة عموماً ـ ظلت في الأغلب علاقة مونولوغية لا أثر واضحاً فيها للديالوغ الحضاري ، أو علاقة براغماتية من شأنها تحويل الثقافة الى اعلام .. فان معارك الشعر « الجديد » والمسرح « الجديد » والقصة « الجديدة » ، ظلت على صعيد الخلق الفني صداماً مباشراً مع المجتمع ، لا مع السلطة العربية . بينما كاد « النقد » ـ بسبب هذه الفنون الجديدة ذاتها ـ أن يصطدم بهذه السلطة ، غالباً لمحتواه الايديولوجي ، أو لاحتكاكه العنيف ببعض الرموز الأدبية للسلطة أو لأنه من حيث الشكل أقرب الى الفكر التقريري .

ولن ينسى التاريخ هذه الواقعة المثيرة عام ١٩٥٧ حين أخذ أحمد رشدي صالح على صفحات « الجمهورية » الجريدة الرسمية لثورة تموز ، ينقد توفيق الحكيم نقداً من نوع جديد ،

ولن ينسى التاريخ هذه الواقعة المثيرة عام ١٩٥٧ حين أخذ أحمد رشدي صالح على صفحات « الجمهورية » الجريدة الرسمية لثورة تموز ، ينقد توفيق الحكيم نقداً من نوع جديد ، يقارن فيه ـ مثلاً ـ بين « حمار

الحكيم » وحمار خمينيث الأديب الاسباني .. ويطبع بالزنكوغراف صفحات كاملة من بعض أعمال الحكيم وفي مقابلها تماماً صفحات أخرى من بعض الأعمال الغربية ، وكأنه يتهم الحكيم صراحة بالسرقة الأدبية . كان الحكيم في ذلك الوقت نجماً لامعاً في « أخبار اليوم » . وفوجىء أحمد رشدي صالح بمن يطلب اليه وقف مسلسل الهجوم على توفيق الحكيم . وفوجىء الناس برئيس الجمهورية يهديه أرفع وسام في الدولة ، وبتصريح أدبي ، هو الأول من نوعه ، يقول إن قائد الثورة قد تأثر برواية « عودة الروح » تأثراً خاصاً وعميقاً . هنا توقفت المعركة النقدية ، ولم تؤت قط ثمارها . ولكن هذه الحالة الاستثنائية لا يقاس عليها . . فلم تتحرك السلطة العربية غالباً حين اتهم الشعراء الجدد بالقرمزة والشعوبية والالحاد ، لمجرد أنهم خرجوا على القافية وحرف الروي . ولم تتحرك ثانية عندما غلبت العامية على النسيج الدرامي في المسرح والحوار في القصة ، بل وحين كتب الشعر الجديد نفسه باللهجات المحلية . أكثر من ذلك أن غباء الرقابة أو ذكاءها البوليسي ـ وهي تمثل في جميع الأحيان موقف الدولة الرسمي من الفكر ـ لم يستطع الحيلولة دون افلات « المعارضة » الفنية أو « التمرد » في كثير من الحالات ، الصارخة في بعض المواقف . ويروي لنا نزار قباني في كتابه « قصتي مع الشعر » كيف رفضت الرقابة المصرية قصيدته « هوامش على دفتر النكسة » التي تحولت آنذاك الى منشور سري أدى الى ذيوعها اكثر مما كان متوقعاً لها فيما لو أخذت طريقها الطبيعي والشرعي الى الناس . وزايدت أجهزة الأمن على الرقابة فأصدرت أمراً الى موانىء مصر الجوية والبحرية (وربما الحدود البرية أيضاً) بمنع الشاعر الكبير من دخول الأراضي المصرية . حينئذ كتب نزار خطاباً شخصياً الى جمال عبد الناصر وأرفق به القصيدة ، فما كان من الرئيس الا أن أمر بالافراج عنها فوراً وبرفع اسم نزار من أية قوائم سوداء تحرمه من الدخول أو الخروج .

ليس معنى ذلك أن السلطة كانت ـ أو لا تزال ـ « راضية » عن الفن معارضاً أو متمرداً ، وليس ذلك معناه أيضاً أن السلطة العربية تؤمن بالديمقراطية وحرية الفكر والتعبير . كلا ، بل ظل موقف هذه السلطة دائماً من الفنون أحد أمرين : اما التجاهل واللامبالاة باعتبارها أمراً ثانوياً وهامشياً ولا قيمة له (دليلاً على التخلف) أو الاهتمام بها اهتماماً زخرفياً اعلامياً ، دليلاً على البراغماتية . أما المجتمع ، المتعارض القيم والغايات ، فقد كان له شأن آخر من الفنون الجديدة التي أقبلت كالصدمة الكهربية ، حتى حين كانت هذه الفنون « تدافع » بمحتواها الفكري عن مستقبل هذا القطاع الشعبي أو ذاك ، وحين كانت « تدافع » عن أحلام هذا الجيل أو ذاك .. فانها لم تجد من المجتمع ، في البداية ، حصناً يقيها من الرياح ، لم تجد حتى في من « تدافع » عنهم سنداً في المعركة . بل لعلها على العكس ، اصطدمت بالرواسب الوجدانية الموروثة منذ عصور الانحطاط ، فكان القارىء رجعياً بالذوق والعاطفة والموقف وان لم يكن كذلك في السياسة والاقتصاد والمصلحة المباشرة . كان القارىء رجعياً في حرصه « التاريخي » على الشكل وغيبوبته « الاجتماعية » عن المحتوى . ومن هنا كانت معركة الخمسينات الأولى مع رواسب القرون المتحجرة في القلب والنفس والروح والوجدان، وان اتخذت حوارها حول « الشكل » سواء كان وزناً موسيقياً أو لهجة محكية عند من استولت على رؤاهم قوالب الماضي ، أو اتخذت حوارها حول « المضمون » عند الواعين بخطورة هذا الوافد الجديد ، ايديولوجياً . الأولون في غالبيتهم من القراء ، والآخرون في معظمهم من الشعراء والأدباء أصحاب المصلحة الأدبية والاجتماعية في البقاء .

هذا ما يفسر اقبال الجيل الجديد من النقاد على فن الجيل السابق من المبدعين، فهو لم يكن قط لقاء بين جيلين ، بل كان « عمل » هؤلاء وأولئك معركة اجتماعية وفكرية وسط الشارع العربي . ان المناقشة الصاخبة

التي دارت رحاها في سوريا حتى وصلت اعتاب البرلمان حول قصيدة « خبز وحشيش وقمر » لنزار قباني، وكذلك الضجيج الذي رافق ظهور رواية « أنا أحيا » لليلى بعلبكي حتى وصل بها الى اعتاب « الحبس » هو تجسيد « اجتماعي » لضراوة المعركة مع التخلف العربي العام .. وهي معركة برجوازية في الأساس ، ولكن البرجوازيات العربية تفضل دائماً ازدواجية الفكر والسلوك ، الوجه والقناع . وقد كانت الاعمال الاولى للأدب الجديد ، مهما تناقضت أفكارها الجوهرية ، تلتقي عند هذا الحد الأدنى من الصراع ضد التخلف . ولم يكن « الموضوع » وحده هو أداة التعرية الاجتماعية ، كما هو الحال في قصص غادة السمان الأولى وروايات كوليت خوري ، بل كان « الايقاع » هو الأداة الأولى في تعرية التخلف البرجوازي العربي .. سواء تجسد هذا الايقاع في احدى تفعيلات الخليل بن أحمد ، أو في اختيار المفردات وتركيب الكلمات داخل « البناء » القصصي . كان هذا الايقاع الجديد ازعاجاً حقيقياً للتراث ولكن المقصود ليس هو التراث المنقول الينا من الأجداد في متون الكتب ، بل هو على الأرجح العادات الذهنية في التخيل والقيم الوجدانية في التصور، هو التراث الاجتماعي أكثر مما هو التراث بالمعنى الاصطلاحي .

واذا كانت الثورة العربية التي بدأت مع أوائل الخمسينات وتلاحقت قطرياً على مدى السنوات العشرين الماضية ، قد جسدت في توقيتها وزيها العسكري ، تخلفاً عن الزمن لا يقل عن عشر سنوات وتخلفاً عن الأصول الديمقراطية ، فانها من حيث الجوهر العميق كانت ثورة برجوازية ضد التخلف .. فالاستقلال والتنمية الاقتصادية ومجانية التعليم وحرية المرأة والتصنيع والاصلاح الزراعي ، هي في جملتها تجارب لدرء التخلف رغم « العاهات الدائمة » التي أصابت الثورة ذاتها بالتخلف سواء في ذلك العاهات الموروثة أو العاهات المكتسبة . واذا كانت بعض الفئات البرجوازية أو الاقطاعية قد أضيرت من بعض الاجراءات ، وبالعكس اذا

كانت فئات من الطبقات الشعبية قد استفادت ، فان السلب والايجاب هنا وهناك لم يصدر أصلاً عن قناعات « ايديولوجية » طبقية مسبقة وحاسمة وقاطعة ، بقدر ما كان ينبع ويصب في دائرة « الحرب ضد التخلف » . وهي ، في ظروف المجتمع العربي الخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، قضية البرجوازية أولاً . قضيـة التنسيق الحضاري لصعـود هذه البرجوازية .

كان أدباء الأربعينات أكثر وعياً بمقتضيات « الحضارة البرجوازية » من البرجوازية ذاتها ، فكان صدام الخمسينات مع الثقافة الجديدة ، على صعيد المجتمع لا على صعيد السلطة ، ذا طابع خاص . انها ثقافة ، لا تعادي جوهر البنية البرجوازية الحديثة ، بل لعلها تستكملها .. كانت البرجوازيات العربية تقتات على ثقافات التخلف الاقطاعي والقبـلي والعشائري والطائفي ، ثقافات ما قبل النهضة . وكانت طلائعها التي لم تنقطع ـ خصوصاً من نقاد الأدب ومفكريه ـ يحاولون جيلاً بعد جيل ـ استدراجها الى « نموذج » آخر للزاد الروحي . ولكنها دائماً كانت تقطع انفاسهم فيلفظونها على أعتاب الرجعة الى الوراء . ولذلك يمكن متابعة سلسلة التمرد والنكوص في الثقافة العربية الحديثة ، ويمكن أيضاً القول بأن جهاد عصر التنوير لم ينقطع . بل يمكن التأكيد بأن « مظاهر » النهضة لها خط متصل منذ افتتاح الجامعات الى سفور المرأة الى تأسيس البرلمانات والصحف . ولكننا نستطيع العثور بين الخط الثقافي الناهض وخط المظاهر المادية المتطورة على « فجوة » بالغة الاتساع هي « النسيج الاجتماعي » الذي لم يتصل سياقه اتصالاً عضوياً بالتطور العقلي للطلائع ولا بالتطور المظهري للمباني والمؤسسات والأجهزة الحديثة . ان بحر الأمية العريض وغلبة انصاف المتعلمين ، قد حفر هذه الفجوة الرهيبة الاتساع .. بحيث يصبح من التعسف الموازنة أو المقابلة بين خط ثقافي ما ووعي « اجتماعي » مماثل .

كان هدف الثقافة الجديدة الأول هو ردم هذه الفجوة أو تضييقها .. حتى لا يكون التناقض فادح الثمن بين عقل البرجوازية وقلبها ، بين تقدم القمة وتخلف القاعدة ، وحتى ينتهي عصر التمزق بين الشكل والمضمون في بناء البرجوازية ونهضتها ، بين المظهر والجوهر. كان هذا هو الهدف الأول والأخير لقطاع مهم من أدباء الثقافة الجديدة ، كشعر نزار قباني ونازك الملائكة ، وكقصص كوليت خوري وليلى بعلبكي . وكان هذا الهدف مرحلياً بالنسبة لقطاع آخر . كان هذا القطاع الآخر يرى بعين المستقبل أنه في اللحظة التي يحدث فيها « الانسجام » بين فكر البرجوازية وشعورها وسلوكها سوف يبرز على الفور تناقض آخر ـ كان خافياً تحت السطح ـ بين نهضة البرجوازية وحدها ونهضة المجتمع ككل .. فاكتمال البرجوازية شكلاً ومضموناً هو الوجه الآخر لصعود التناقض بينها وبين المجتمع . وهو التناقض المرشحة لحله طبقات جديدة أتيحت لها فرصة المشاركة الاجتماعية من مواقع أكثر تقدماً مع بداية الخمسينات .. وهي احدى ثمرات « الحرب ضد التخلف » لا نتيجة قناعات ايديولوجية حاسمة أو التزام طبقي محدد من قيادات الثورة .

هكذا كان التحالف المزدوج ـ أو المركب ـ طبيعياً ، بين مبدعي الثقافة الجديدة ، من جيل الأربعينات ، على اختلاف اتجاهاتهم الفكرية ، وبينهم من جهة وبين نقاد الخمسينات على اختلاف ايديولوجياتهم . يبدو لنا ذلك واضحاً من هوية المنابر التي كافحت في تقديم الثقافة الجديدة ، كمجلة « الاداب » اللبنانية .. حيث كانت تضم أسماء قباني والبياتي والسياب والفيتوري جنباً الى جنب ، رغم ما هو معروف من تباين في الرؤية والرؤيا بينهم . كذلك كانت أقلام محمود العالم ورجاء النقاش ومحيي الدين محمد ونجيب سرور ، تتلاقى هنا وهناك من مجلات ودور نشر .

كان العصر عربياً ، وكان الهدف تحريرياً ... قد يختلف هذا الناقد أو ذاك مع أديب ما حول مفهوم الجنس ،أو قضية الصراع الاجتماعي ،

أوالغربة ، ولكن « تحرير جيل من الوهم » ـ وهو عنوان محيي الدين محمد ـ كان محور لقاء الجميع . وعندما أصدر رجاء النقاش مجموعة مقالاته المبكرة « في أزمة الثقافة المصرية » كتاباً ، كان يضع مختلف نقاط الجيل على كافة حروف الحرية . وعندما كتب محيي الدين صبحي كتابه الأول عن نزار قباني ، كان في واقع الأمر يقدم نموذجاً اجتماعياً وفكراً جمالياً ، يفضح السائد ويعريه من ورقة التوت . أما حين جمع محيي الدين محمد أهم دراساته على الاطلاق في كتاب « ثورة على الفكر العربي المعاصر » فقد كان يخلع كافة الاقنعة عن معظم الوجوه ، وأحياناً خلع الجلد . وكانت خالدة سعيد تواكب أكثر تيارات شعرنا الحديث غرابة ، بنظرة من الداخل ليست لأحد ... منذ كتابها « البحث عن الجذور » . وعندما كتب رجاء النقاش مقدمته الهامة لديوان أحمد عبد المعطي حجازي الأول « مدينة بلا قلب » كان يسجل العناق الأول بين الجيل ونفسه . وحين راح نجيب سرور يساجل محمود أمين العالم حول التعبير بالصور في الشعر الجديد كان يسجل أول خصومة حقيقة مع نقاد الاربعينات . رغم ان التاريخ هو الآخر سوف يسجل أن اسماً غريباً على الأوساط الأدبية ـ هو كمال يوسف ـ قد كتب مقالاً في « الرسالة الجديدة » عام ١٩٥٦ بعنوان « نقادنا الواقعيون غير واقعيين » فند فيه من وجهة نظر يسارية كتاب محمود العالم وعبد العظيم أنيس . ولم يكن صاحب الاسم الغريب سوى المفكر الماركسي المعروف أبو سيف يوسف الذي ينتمي الى جيل الناقدين المذكورين .

كان الجيل النقدي الجديد يولد ، خاصة في منابر بيروت التي قال عنها طه حسين عام ١٩٥٤ انها أصبحت المركز الثقافي الأول في الشرق الأوسط ، بعد أن تنازلت القاهرة عن هذا الدور . وقد كان التعبير ، سياسياً ، بمثابة غمزة لما وقع في مصر من أحداث (أزمة اذار ومذبحة الجامعة وضرب رئيس مجلس الدولة والغاء الأحزاب) . ولكن دور بيروت ، منذ ذلك الحين وحتى اشتعال الحرب الأهلية عام ١٩٧٥ ٠ كان في

واقع الأمر دوراً « قومياً » اذ هي البؤرة التي تجمعت فيها الأقلام العربية كما لم تجتمع في اية عاصمة أخرى بعد هبوب رياح التغيير الراديكالي على المنطقة .

كان الجيل النقدي الجديد يولد ، في ظل الفقر والقهر حقاً ، ولكن في ظلال وارفة من شجرة الثورة.. وكانت مهمته الأولى هي ترسيخ المناخ الثوري فكراً وفناً وتربية الذوق العام على تقبل الجديد وتقويم هذا الجديد نفسه. كانت هذه هي مهمته الأولى التي تجمع ولا تفرق . وكانت مهمته في مرحلته الثانية هي فرز الاتجاهات الجديدة وتصنيفها وتبويبها ، وغربلتها بما يتسق مع مسيرة النهضة لا بما يتسق مع مسيرة البرجوازية . غير أن مهمة المهام التي ألقيت على عاتقه ، بمولده ونضجه يوماً بعد يوم ، هي تأصيل النقد العربي « الحديث » .

وكانت معركة النقد الجديد في أساسها معركة اجتماعية ، سواء مع المقولات النقدية القديمة ، أو في التصدي لجمود النظرة المعاصرة لجيل الأربعينات من النقاد . ولأنها كذلك ، فقد التقت ضمن ذلك التحالف العريض مع « مادة » الجيل السابق الغنية رغم البذور « الرجعية » الكامنة في بعض جوانب هذه المادة .. والتي لم تفصح عن نفسها الا في المجرى الاجتماعي للثورة ، حين عادت نازك الملائكة ، على سبيل المثال ، عن تمردها الباكر ووقفت في شعرها وفي نقدها (كتاب قضايا الشعر المعاصر) ضد أي تجديد وكأن ما أتت به في السابق هو خاتمة النبوءة . وفي المسرح أيضاً ، حين تجمدت الرؤية الاجتماعية لدى المصريين عند حدود الثيمة « المملوكية » التي يظهر فيها السلطان جائراً أو عاجزاً أو غائباً ، ولكنه في جميع الأحوال « طيبا » وحاشيته هي الشر المطلق . كانت هذه هي رؤية ما سمي بالطبقة الجديدة وسلوكها الاجتماعي ، والتي كان هؤلاء الكتاب أنفسهم أحد الخيوط البارزة في نسيجها العام .. كانوا قد أصبحوا مديري عموم ورؤساء مجالس ادارة ووكلاء وزارات .

وكان « الاختلاف » معهم من جانب الجيل النقدي الجديد ، يتخذ شكل الاجتهاد الفكري والفني ، ولكنه جوهرياً كان تناقضاً اجتماعياً في الصميم... كانت « الجبهة الوطنية الديمقراطية » العريضة بين الأجيال والأفكار قد أخذت طريقها المحتوم الى نقطة النهاية . بينما كان جيلنا يستعد لبداية جديدة .

(١٤)

لم تكن هناك أية مشكلات في انتظار جيل الخمسينات في النقد العربي الحديث . وكانت لديهم مشكلات لا حصر لها، لم تواجه جيلاً آخر بهذا الحجم . لم تنتظرهم أية مشكلات « جاهزة » كتلك التي واجهت عصر العمالقة ، مشكلات تنتمي الى عصور سابقة ، خصوصاً عصر الانحطاط .. كقضية التراث والتجديد وقضية اللغة وقضية الأجناس الأدبية الجديدة وغيرها . لم تنتظرهم أيضاً مشكلات « ثابتة » كتلك التي واجهت عصر الاستقطاب ابان الحرب العالمية الثانية وما بعدها .. كبلورة الاتجاهات الايديولوجية ونقل التيارات الحديثة في الغرب . ولم تنتظرهم أيضاً مشكلات « تجريدية » كتلك التي واجهت طليعة الأربعينات في النقد والفن .

وانما انتظرت جيل الخمسينات مشكلات جديدة كيفياً هي مشكلات « الثورة » . واذا كانت الثورة السياسية مع بداية الخمسينات قد أنجزت ما ناءت به ظهر البرجوازيات العربية من أعباء التشابك والتداخل مع البنى الاجتماعية المتخلفة عن عصور التفكك والانحلال والهيمنة العثمانية والاستعمار الغربي والتكوينات المنحطة عشائرياً وقبلياً وطائفياً .. فان المعادل الموضوعي لهذه العملية الراديكالية ، على صعيد الثقافة ، كان « الثورة الحضارية » .وهي نقطة متميزة في سياق « النهضة » حيث يهيء المناخ الاجتماعي وبناه التحتية ، ظروفاً موضوعية أكثر نضجاً ، لغرس البذور التي عانت الأجيال السابقة في « الدعوة » لها والتبشير بها .

التحدي الجديد هو ملاقاة الوعي بالواقع وامتحان النظرية بالتطبيق .

وفي ظروف تخلف العالم النامي ، يبرز « النقد الادبي » أكثر من بقية العلوم الحضارية الأخرى كالفلسفة وعلم الاجتماع وعلم التاريخ ، في تبني المهام المقترنة أصلاً بوظائف هذه العلوم ، اضافة الى أعبائه الخاصة .. وذلك لقدرة الآداب والفنون النوعية على اختراق حاجز التخلف، ولأنها « الثقافة » الأكثر شعبية في صفوف الجماهير، ولأنها المادة الخام المكثفة والمركزة والمليئة بهموم هذه الجماهير في مراحل المد والتحول الثوريين .

هكذا لم تكن أمام جيل النقاد الجدد مشكلات فقهية حول العامية والفصحى ، أو مشكلات عرقية كالتناقض بين الثقافتين اللاتينية والانجلو - سكسونية ، أو مشكلات تأصيلية لفنون جديدة على الأدب العربي كالرواية والمسرح والقصة القصيرة . كانوا نباتاً طبيعياً في الأرض التي حبلت وولدت وانضجت تلك المشكلات جميعها، وكانوا قد استوعبوا وتمثلوا الأجوبة والحلول التي جاء بها أجدادهم وآباؤهم وأساتذتهم . كانوا نباتاً أصيلاً ارتوت جذوره وتغذت بمختلف الاجتهادات التي أبدعتها الأجيال السابقة .

غير أنهم حين ولدوا نقدياً كانت قد ولدت معهم وبهم ومن خلالهم قضية « الثورة » ، تلك النقطة الكيفية الجديدة في مسيرة « النهضة » والتي ندعوها « بالثورة الحضارية » .

وهنا ينبغي الاقرار بأن ثمة عوامل ساعدت الجيل الخمسيني على النهوض بالمهمة الموكولة اليه تاريخياً . وأول هذه العوامل على الاطلاق ، هو أن الأجيال السابقة على مدى قرن كامل وبالتحديد منذ الشيخ حسين المرصفي في « الوسيلة الأدبية » حتى يحيى حقي في كتابه « خطوات في النقد » كما يشاء محمد مندور أن يؤطر لتاريخ نقدنا الحديث ، قد حرثت الأرض البور وعرضتها لشمس العصر وأشعة التنوير وجلبت الأسمدة

الطبيعية والكيميائية وصنعت واستوردت البذور الصالحة للزراعة ، بحيث أنه عندما ولد الجيل كانت الثمار دانية القطوف في الفكر والفن على السواء .

ثاني هذه العوامل هو أن الأمة العربية التي بدأت مع الخمسينات قد أحالت العديد من الأحلام الكبرى في « تاريخ » النهضة الى واقع اجتماعي واقتصادي ملموس ينبض في وسائل الانتاج وقواه ويخفق بشرايين الاستهلاك وقيمه . كما أحالت العديد من هذه الأحلام الذهبية الى كوابيس سوداء. ضاقت المسافة حيناً بين الصورة والمادة لدرجة الزواج الكاثوليكي واتسعت أحياناً لدرجة الطلاق البائن . وهكذا قدم الواقع الانساني مباشرة « حكماً » ما على علاقة الثقافة بالحياة . وتلك نقطة بداية اختصرت على الجيل مسافة الشك ومسافة الايمان . كان عليه أن يبدأ من واقع تخلق بالفعل .

ثالث هذه العوامل أن جيل الأربعينات بالذات قدم هو الآخر« ثورة الخمسينات الابداعية » أي أنه خلق سلفاً « النموذج » الفني لعطاء مرحلة كاملة . ومن ثم لم يكن أمام جيلنا أن يصطنع صوت النبوءة الجسورة التي كانت للطهطاوي أو ميخائيل نعيمة أو طه حسين أو حتى مارون عبود . ولم يكن أمامه أن يصطنع صوت البشارة النضالية التي كانت لعمر فاخوري أو لرئيف خوري أو لاسماعيل أدهم أو لمحمد مندور . ولم يكن أمامه أن يصطنع صوت الطليعة وخمائرها القابلة للنقض والإبرام. كان أمامه واقعان ماثلان : الواقع الاجتماعي للثورة والواقع الجمالي لهذه الثورة . وخلفه ، كان الحصن المنيع من تراث ثلاثة أجيال رائدة على الأقل ، أولئك الأنبياء والمبشرون والمجددون الأوائل .

ماذا يريد الجيل اذن ، وهو يبدو في نطاق هذه المقومات « أسعد » الأجيال ؟

تلك في الحقيقة كانت « العوامل المساعدة » ، أما عوامل الاحباط ،

فكانت أكثر .

كان الجيل في غالبيته الساحقة ابناً للمشهد الاجتماعي الوافد مع الثورة ، ابناً للطبقات المهدورة الحقوق منذ آماد بعيدة . لذلك كان الحس الطبقي لديه في الفكر والسلوك غلاباً على ما عداه من أحاسيس « ثقافية » أو متخيلة . والحس الطبقي لا يرادف الولاء السياسي للطبقة التي نشأ فيها ، ولكنه يعني انعكاس ذبذبات التراث الاجتماعي لهذه الطبقة على حركة الفكر والسلوك البالغة التعقيد : من النقيض الى النقيض أحياناً أي بالانتماء يميناً أو يساراً ، وبالازدواجية في معظم الأحيان أي بالتردد والشك وفقدان الاتجاه والانتهازية المقنعة بآلاف الستائر الملونة فكراً وفناً .

كان الجيل أيضاً ، الى جانب الولادة الاجتماعية العسيرة من احشاء الفئات الدنيا من البرجوازية الصغيرة ، هو الذي استيقظ وعيه الباكر على صدمات كهربية بالغة العنف من القهر الثوري .. فالجزء الطري من عمره قضاه في سنوات احتضار الليبرالية العربية (من قبل أن تولد على حقيقتها) ، وفي منتصف الطريق الى النضج واجه للمرة الأولى - كما لم يحدث ذلك لجيل آخر - التناقض الفادح الثمن بين العدل والحرية ، بين الشعار والحياة ، بين الفكر والديماغوجية . ولم يكن متفرجاً ، ولم يكن شاهداً أبداً، كان قاتلاً أو قتيلاً .

كذلك ، كان الجيل هو المولود البكر لعصر الانهيارات العظمى والسقوط المدوي لمعبودات كبيرة ، سواء كانت أشخاصاً كستالين أو ممارسات كالستالينية . وهو نفسه عصر الولادات العظمى والبشائر المدوية بالمتغيرات الكبيرة ، سواء رمز اليها المؤتمر العشرون للحزب الشيوعي السوفياتي أو انسان كخروشوف ، أو تهالك الامبراطوريات العجوز كبريطانيا وفرنسا ، أو بداية حركة التحرر الوطني في القارات الثلاث المنسية : آسيا وأفريقيا وأميركا اللاتينية . لقد استيقظ الجيل على

ما يشبه « الصواعق » التي شكلت من ناحية « احباطاً » لكثير من الأحلام ، ومن ناحية أخرى صاغت « الافاقة » المباغتة على نور العصر الجديد .

كان الجيل أخيراً ثمرة عكسية للتخلف الحضاري المرير الذي كان يشكل حينذاك ـ منذ ربع قرن ـ طابعاً مأساوياً حاداً « للمثقف » الذي لم يعد يرى في التراث وسادة ناعمة تقيه شر الكوابيس في الليل والنهار ، كما لم يعد يرى في الغرب حلماً بديلاً . لقد ولد منذ البدء بعينين لا تنظران الى الخلف كثيراً وحين تنظران الى الأمام لا تضيعان في المدى وراء البحار . ولد بعينين تريان ما حولهما في العمق . وكان العمق بالغ التخلف . لم يرتد العمامة ولا القبعة وترك رأسه عارياً لرياح الجهات الأربع ولكن قدميه غارتا بثبات في الأرض .

هكذا كانت حال جيل الخمسينات من النقاد العرب ، من أقصى المشرق إلى أقصى المغرب ومن الشمال الى الجنوب ، دون أن نغفل الفروق التفصيلية والخصائص النوعية لمراحل التطور ومستويات الوعي المختلفة بالضرورة من بيئة عربية الى أخرى .كانت هناك عوامل جذب وعوامل احباط ، فماذا كان المطلوب تماماً من جيل العذاب ؟ جيل لم تتح له رفاهية أغلب أبناء الأجيال السابقة ، لم تتح له ثقافة تلك الأجيال ، لم تتح له ديموقراطية عصورهم ؟ غير أنه قد أتيح له واقع اجتماعي متغير على طريق التحرر ، وتوفرت له فنون استجابت بالخلق والابداع للواقع الجديد وهو بعد جنين في رحم المجتمع ، وكان بانتظاره رصيد لا ينكر من الأجوبة النقدية على الأسئلة الرئيسية للنهضة .

كان المطلوب هو « الثورة الحضارية » في وطن متخلف وفي النصف الثاني من القرن العشرين . كان المطلوب برفقة « ثورة الأدب » ثورة نقدية عربية هي الأولى ، لأن المطلوب ببساطة كان تأسيس « النقد العربي الحديث » بعد طول اغتراب من جهة وتسول على أعتاب السلف من جهة

اخرى . كان النقد في معظمه حتى ذلك الوقت ، نقداً للشعر الجاهلي والشعر العباسي وبالكاد شعر أحمد شوقي وحافظ ابراهيم .. أو نقداً لشكسبير ودانتي وشلي وبيرون وبالكاد د . هـ . لورنس . أي أنه كان في الأغلب نقداً أجنبياً عن « العصر المحلي » بل كان نقداً تراثياً ، سواء كان التراث عربياً قديماً أو غربياً معاصراً . وقد كان ذلك في مراحل معينة تجديداً وتمرداً ونهضة ونقطة تحول ، بفضل الاتجاهات والمناهج النقدية « الحديثة » وقتذاك . وقد كانت هناك أيضاً « استثناءات » عالجت الأدب « المعاصر » أيضاً في ذلك الوقت . كانت المهمة الأولى اذن لجيلنا هي « التفرغ للأدب العربي الحديث » . وهي المهمة التي أنجزها الجيل على نحو يصوغ ـ من أعمال رجاء النقاش وخالدة سعيد ومحيي الدين محمد وأمير اسكندر وفؤاد دوارة واسماعيل المهداوي ومحيي الدين صبحي ونجيب سرور ويمنى العيد وعبد المحسن بدر ومحمد دكروب وغيرهم ـ لوحة نقدية أصيلة ومعاصرة معاً لخريطة الفكر والجمال في الأدب العربي الحديث خلال العشرين عاماً الماضية ، أي خلال مرحلة « الثورة » . وهي اللوحة الأولى التي لا يتوسل فيها النقد العربي بالأدب الغربي قديماً وحديثاً ولا يتسول فيها اداب أسلافنا ليتكىء عليها في القول ... إنها اللوحة الأولى التي تستنير بروح العصر وجوهر التراث ولكنها لوحة العقل والوجدان والروح العربية الحديثة لا غيرها من ميراثنا أو ميراث غيرنا . انها لوحة الأدب العربي الحديث ، بصراعاته واشتباكاته وتناقضاته مع الواقع والسلطة والشعب والوعي. وهي اللوحة الأولى في تاريخنا النقدي التي تستشعر فيها نبض الحياة لا برودة المجردات وتشم فيها رائحة الحياة لا عبق التاريخ أو نكهة المستوردات .

وهنا تجيء المهمة الثانية في حياة هذا الجيل المعذب ، وهي أن نقده للأدب ـ من أي موقع ايديولوجي ـ كان مواجهة دائمة للواقع « الحي » ، واقع « الثورة » . انه لم يتنبأ بها ولم يعد ولم يبشر ، بل واجهها على

الطبيعة . لم يرمز اليها بنقد « المقدسات » في ضوء العلم الحديث أو بتجريح « الثوابت » أو باستلهام ديكور تاريخي(كما فعل المسرح مثلاً) بل واجهها مباشرة ، واجه أزمتها الداخلية وأزمتها مع الواقع الموضوعي وأزمة « مرحليتها » . واجهها في الفن الذي واكب والذي صارع والذي تجاوز . واجهها في أدب الثورة وأدب الثورة المضادة وما هو بين بين . لذلك كان نقد هذا الجيل (سواء من داخل الثورة أو من أمامها أو من خلفها) دافقاً بالحيوية كما لم يحدث قط في أي نقد سابق ، متوتراً بديناميكية وطزاجة المواجهة .

وهنا تجيء المهمة الثالثة في انجازات هذا الجيل ، وهي مهمة المهام ، وأعني علاقته بالمتلقي ، بالجمهور . ولعلها مفارقة جديرة بالتأمل، ان جيلنا أخلص لقضية النقد الأدبي حتى أن شيئاً آخر لم يصرفه عنها الى الآن . ومع هذا ، فهو ليس جيلاً أكاديمياً بالمعنى المدرسي للاصطلاح، فقد كانت وسيلته الرئيسية هي الصحافة .أي أنه اختار منذ البداية صف الجماهير لا الصفوة . ورغم نسبة الأمية العالية ، فقد كان النقد ذو الوزن العلمي (وليس التهريج الصحفي) في الصحافة العربية بمثابة المدفعية الثقيلة في معركة أعرض القطاعات البشرية القارئة ، مع الفن والثورة على السواء . إنني أتكلم هنا عن « النقاد » لا عن أشباه الاميين ممن يعملون مديري دعاية للأدباء والفنانين . كان النقاد الشباب (الكهول الآن) هم الذين قادوا معركة العقل والشعور والوعي في الثقافة العربية المعاصرة ، ومن موقع الشعب مباشرة حتى اذا تصادموا معه في الرواسب والمؤثرات ، لا من موقع أساتذة الجامعة أو بين جدران المكتبات ، كان هؤلاء النقاد المتفرغون للنقد من ناحية والذين يتخذون من الصحافة منبراً لهم ، هم أكثر الأجيال قدرة على الحوار مع الضلع الثالث الغائب في العملية الأدبية ، وأعني به القارىء . كانوا الأكثر فعالية في توصيل الفن الى جمهوره الحقيقي والاشتباك الحي مع هذا الجمهور نيابة عن الأدباء حيناً وضدهم

احياناً وبغض النظر عنهم في كثير من الأحيان .. من أجل « الثورة الحضارية » ..

تلك هي المهام الثلاث الرئيسية التي كانت « قدراً » على اكتاف جيل الخمسينات من النقاد العرب ، كانت المبرر الوحيد لميلادهم والمعنى الوحيد المرشح لوجودهم . وكانت علاقتهم المثلثة بالأدب والثورة والشعب هي محور « عملهم » الذي يدل عليهم دون غيرهم.. والذي حدد لهم على نحو لا يقبل التسويف أو المساومة ، حجم « التحدي » ، فأجابوا عليه بنوع من « الاستجابة » التاريخية .

(١٥)

لا بد من الاقرار بأن « الواقع الحي المباشر » هو الأب الشرعي لذلك الجيل الجديد من النقاد « الشباب » الذين ولدت كتاباتهم مع بداية الخمسينات ... فقد كان التفاعل السلبي والايجابي بين الانتفاضات العربية المتلاحقة والواقع الفقير المقهور المتخلف ، هو ثقافتهم الأولى أو هو بتعبير آخر مادتهم الثقافية الخام . لم يكن أمامهم ـ وهم في ذروة العنفوان ـ مجتمع الملوك والمشايخ والباشوات والقبعات الأجنبية . كان هذا « المجتمع » أمامهم يتهاوى .. فلم يعيشوا « الكابوس » الماضي ، ولم يكن هناك وقت لتخيل « الحلم » المقبل . ومن ثم لاحت القضية أمامهم ، وكأنهم ليسوا بحاجة الى « البحث » عن أسلحة التغيير ، فها هو ذا التغيير « يقع » ، وكأنهم ايضاً ليسوا بحاجة الى تصور أو تصميم « المدينة الفاضلة » لأنهم يرون بأعينهم الهدم والبناء .

هذا الكلام يعني أن توجهاتهم الثقافية وممارساتهم لتحقيق هذه التوجهات اختلفت من المنبع الى المصب ، فضلاً عن السياق بينهما . كان المستوى النوعي الجديد المطلوب انجازه هو ردم الهوة السحيقة بين البناء الفوقي الذي كرسته الطلائع ، والبناء التحتي الذي تكرسه الثورة. أي

الغاء التوازي بين فكر النهضة وفعلها المادي ، بتقاطع الخط الثقافي الطليعي مع جماهير الثورة ، بتوعية الارادة الانسانية الخامدة لدى المستفيدين مباشرة من « الاجراءات » الوطنية ، بنفي التمايز بين الصفوة والقاعدة العريضة . كانت المشكلة في الماضي هي أن فكر الطليعة يحلق في سماوات المثقفين ، لا يؤثر في السلطة ولا في الشعب ، لا في الصيغة الاقتصادية والسياسية ، ولا في البنية الاجتماعية .. حتى أن تناقضا لحد الصدام كان يحدث بين الحين والآخر بين الشارع الشعبي ومفكريه . وكانت المشكلة الجديدة هي أن يمضي خط الفكر النهضوي في مساره ، فنملك شاهداً على « تقدم الفكر » وشاهداً على « تقدم المادة » ... دون التنبه الى أن توازي الخطين من أعلى ومن أسفل من شأنه أن يوسع الهوة بين الوعي والارادة ، أي أنه يبقي على « تخلف المجتمع » رغم تقدم الفكر وتقدم الاجراءات . بل ان الفكر الفوقي حينذاك في تطوره التجريدي المستقيم ، يبقى رغم أية ادعاءات اسيراً للشعار بالتفسير أو التبرير أو المعارضة . كما أن الاجراءات التحتية حينذاك في تطورها البراغماتي المعتمد على منهج التجربة والخطأ سوف تستمر بمحض القصور الذاتي دون تأصيل فكري ودون حماية شعبية مما يهددها في أي مفترق بالتبدد والضياع . ومعنى ذلك بكلمات أخرى هو « سقوط الديموقراطية » لا في تعبيرها الليبرالي الجزئي ، بل ديموقراطية الدورة الجدلية في الانتاج والاستهلاك ، في التحرر الوطني والتنمية ، في الثقافة والثورة .

وهكذا يتضح لنا أن المشكلة الجديدة بين الثقافة والثورة العربية منذ الخمسينات أكثر تعقيداً بما لا يقاس عن المشكلة التي واجهت الأجيال السابقة ... فقد كان تطور الفكر الطليعي في الماضي بمعزل عن تطور السلطة والمجتمع مبرراً بتخلف النظام الاقتصادي والسياسي . وهكذا كان الخط الثقافي الناهض وحيداً ، في معركة ضارية حقاً ولكنها بسيطة أيضاً . اما « الاشكال » الكيفي الجديد ، فكان السياق الاجتماعي المعزول بين الفكر

الفوقي والاجراءات التحتية .. مما يهدد الثقافة بالعقم والبوار ، ويهدد الاجراءات بالنكوص والارتداد . كان الاشكال هو تنشيط الدورة الجدلية وفتح قنواتها المسدودة بين ثالوث الفكر والمجتمع والتغيير المادي . كان لا بد من ربط الفكر بالنسيج الاجتماعي الخامد (بفعل الأمية وبرامج التعليم والاعلام ورواسب القرون والقيم والعادات والتقاليد) وربط هذا النسيج بالاجراءات الجديدة . ثم ايجاد همزة الوصل بين الفكر وهذه الاجراءات .

على صعيد المسؤولية كان طرفا المعادلة الرئيسيان السلطة والمثقفين.. فالعلاقة بين الفكر والمجتمع يقوم بها هؤلاء ، ولكن العلاقة بين التغيير الحادث والأطراف الاجتماعية صاحبة المصلحة أو العدوة ، فانها مسؤولية الحكم .

تلك كانت تقريباً،وعلى فترات،صورة الإشكال التاريخي الذي واجه الأقطار العربية على مدى جيل : في مصر وسوريا والعراق واليمن الجنوبي والسودان والجزائر وليبيا . دون أن نغفل الفروق المعتادة ـ لطول مراحل التجزئة ـ في مستويات التطور الاجتماعي والتراث النوعي الخاص لكل بيئة والظروف الفريدة لكل سلطة. ولكن النموذج العام الذي أتت به ثورة تموز ١٩٥٢ في مصر ظل مهيمناً .

ولم يستطع الفكر الاجتماعي والسياسي والفلسفي في أغلب الأحوال أن يخترق الحاجز ، يميناً أو يساراً أو حتى وسطا ليبراليا، فقرأنا كتباً « فلسفية » مثل « حياد فلسفي » ليحيى هويدي و « الشرق الفنان » لزكي نجيب محمود وكتبا سياسية عن « الاشتراكية العربية » لعصمت سيف الدولة وكلوفيس مقصود و « الاشتراكية الاسلامية » لمصطفى السباعي . كما قرأنا العدد الخاص من مجلة « الطليعة » عن الطريق المصري الى الاشتراكية ، وما كانت تنشره مجلة « الكاتب » حول القومية العربية والماركسية الجديدة أو المعدلة . ولا شك أن هزيمة حزيران ١٩٦٧ تكفي

تماماً للقول بأن هذا « الفكر » رغم تقدمية الكثير من اتجاهاته لم يحل أبداً الاشكال المطروح ، لم يجد جواباً على السؤال ، ولم يفك طلاسم المعادلة المعقدة . وحتى بعد الهزيمة ورغم بشاعتها ، فقد كانت التكنولوجيا وسيادة القانون بمثابة الجواب المبلبل والذي أقبلت حوادث السنوات السبع الأخيرة لتسحب البساط من تحت أقدام أصحابه نهائياً . وهكذا عاد « التخلف » و « غياب الديموقراطية » كمحور يتيم لحياة وموت العرب المعاصرين من جديد ، وكأن مرور أكثر من قرن ونصف القرن على فجر النهضة لم يكن زمناً في تاريخهم .

ولم تكن القضية قط « حاجز الخوف » بل كانت قضية جيل كامل ـ بيمينه ويساره ـ عمل من داخل النظام، ففقد الاتصال بحركة فكر الطليعة ، بجوهر تطورها من ناحية، وبحركة تطور العلاقات الاجتماعية ، وبهوية التغييرات البنيوية . وكان العمل من داخل النظام ، فكراً وانتماء ومصيراً ، هو نوع من التوحد الساكن مع الاجراءات والتقدم الكمي للفكر ، والانعزال الموضوعي عن السياق الاجتماعي .

وكان الحل كامناً لوقت من الأوقات في « فن » جيل الأربعينات ، وقائماً طول الوقت في « نقد » جيل الخمسينات . وهو النقد الذي ولد في هدير المعمعة ، وهو أيضاً الجيل الذي ولدته الثورة حقاً ، ولكن من خارج نظامها . وهي مفارقة تدعو للتأمل ، لأن نتائجها بعيدة المدى . الجيل السابق يتوحد مع النظام لا مع جوهر الثورة التي « أنفق » شبابه في الدعوة لها ، وكأنه تعب وحان قطاف الممكن بدلاً من تفجير المستحيل . وكان « الفن » ـ كالشعر والمسرح ـ كالملجأ الذي لاذ به من حكم التاريخ . والجيل الجديد هو ابن الثورة الشرعي ، ولكنه ، ربما لهذا السبب ، خارج نظامها « يعمل » : باستئناف مسيرة فكر النهضة وبمتابعة الاجراءات ، ولكن أولاً وأخيراً بالوصل بينهما ، بالتفاعل معهما من موقع لا ينفصل عن فكر الطليعة ولا عن ثمرة الاجراءات ولا عن القوى الاجتماعية

المتصارعة . ليس من موقع التجريد الذهني لطليعة الرواد بأحلامهم وتبشيرهم وتعليمهم (قضايا التراث والكلاسيكيات الغربية على صعيد المضمون والتدريس الجامعي من حيث الشكل ، مثلاً وأساساً) . وليس من موقع التبرير الوصفي لاجراءات التغيير كندماء الخليفة وشعراءالقبائل . وليس من موقع التخلف الشعبي تحت شعار « الجمهور عاوز كده » ولم يكن شعاراً سينمائياً فحسب بل صحفياً وأعلامياً وثقافياً كذلك . بل من موقع التماس مع جوهر الطموح الشعبي دون الانزلاق الى هدهدة القيم المنحطة أو العكس بالكذب تزويقا للاجراءات .

كان قدرا مثيراً مليئاً بالتعقيد والتركيب هذا « الموقع » التاريخي لجيل النقاد الجدد . دون أحلام أو كوابيس كان عليهم أن يصلبوا عيونهم على الماضي والحاضر والمستقبل . دون حقائق أو أوهام كان عليهم أن يعمروا قلوبهم وعقولهم بنبض الواقع الحي ،فيعيدوا الاتصال المقطوع بين النهضة والانسان والثورة . كانت أمامهم « التجربة » في صعودها وهبوطها ، وكانوا أبناء هذه التجربة في تطورها لا في نظامها الذي يكتب لها كلمة النهاية .

وكان عليهم لذلك أن يأكلوا المعرفة أكلاً ، حتى وان فاتهم زمنا قراءة متون التراث القديم ، ففي صياغات العمالقة والرواد لهذا التراث ما يكفيهم زاداً لبعض الطريق . وان فاتهم زمنا اتقان اللغات الأجنبية ، ففي ترجمات الأساتذة الكبار لعيون آداب هذه اللغات ما يكفيهم زاداً لبعض الطريق . وكان عليهم استيعاب هذا الماضي (عربياً أو غربياً) في أقصر وقت ، لأن قدرهم حدد ساعة مولدهم عشية الانقلابات العظمى في تاريخ المعرفة الانسانية التي قطعت في ربع قرن أكثر ـ كيفا ـ مما قطعته البشرية في عشرين قرناً .

وكان عليهم أن يحملوا النقد العربي للمرة الأولى في تاريخه عبء نقلة

نوعية في وظيفته ، أن يكونوا رسل الفلسفة الى الأدب . وأن يكونوا رسل الأدب الى الفعل الاجتماعي . كانوا ولا يزالون رواد « الفكر الحضاري » في لغتنا العربية المعاصرة . الفكر المشبع بمختلف فروع المعرفة الانسانية ، غير المتوقف أبداً على أعتاب الجمال واللغة والبلاغة من ناحية ولا على أعتاب الأشواق السياسية من ناحية أخرى . حتى أنهم بغير وعي منهم ، في تلك المرحلة الباكرة ، لامسوا حدود « علم الاجتماع الثقافي » أو سوسيولوجيا الأدب دون معرفة بقواعده الاصلاحية .ورغم أية فروق يمكن احصاؤها بين اتجاه ناقد كرجاء النقاش وآخر كجورج طرابيشي وثالث كأمير اسكندر ورابع كمحيي الدين محمد وخامس كخالدة سعيد ، فاننا نكتشف هذا المعنى الجديد لوظيفة النقد وتكوينه ونتائجه . أصبح هؤلاء النقاد وغيرهم من أبناء وبنات الجيل ينقدون أدباء يعيشون بيننا ويكتبون بلغتنا . أصبحوا ينقدون أدباً يقرأه الناس بيننا أدباً يصور حياتنا الحاضرة . ومن ثم ، أضحت مادة الأدب المنقود هي بعينها خامة الحياة النابضة . لم تعد البصرة في القرن الرابع الهجري ولا ستراتفورد في العصر الفكتوري هي الحياة ، بل القاهرة وبغداد ودمشق والخرطوم والجزائر وطرابلس وكل قرية عربية متفرعة عن هذه العواصم في النصف الثاني من القرن العشرين هي مادة الأدب والفن ، بتناقضاتها وصراعاتها وتوترها الخافق . لم يعد امرئ القيس ولا شكسبير ولا المتنبي ولا برنارد شو ، هم مادة النقد ، بل نعمان عاشور وفؤاد التكرلي ويوسف إدريس وزكريا تامر وعبد الوهاب البياتي وغادة السمان وسعدي يوسف وأدونيس ونزار قباني ومحمود درويش . أصبحت المادة الحية هي خامة الأدب والنقد على السواء. لم يعد التصور الذهني لحياة قديمة أو حياة أجنبية هو خامة الفن أو النقد، بل الحياة «الراهنة» والمباشرة. ومعنى ذلك أن «الناس الذين نعرفهم » أصبحوا طرفا أصيلاً في قضية الخلق والنقد ، وبالذات أصبحوا معياراً للتقويم .. باقبالهم على الأثر الفني وباعراضهم عنه ، بتحولهم الى

« دليل » في يد الناقد أو « شهادة » ضده.

على هذا الصعيد دخل نقاد الخمسينات في معارك متصلة مع الفن والجمهور والسلطة ، لا بمجرد « تعارض وجهات النظر » بل بحكم الانجاز الذي حققوه باقامة الاتصال الحار والتفاعل الخصب بين أطراف المعادلة الحضارية : الابداع النهضوي والشعب وسلطة الثورة . وما كان ليتم ذلك بمجرد « نقد » الأدب جمالياً وتفسيره ايديولوجياً ، أو بتربية الذوق العام أو تحريضه ، أو بالتناقض مع اجراءات الدولة . وانما بتغيير مجرى النقد جوهرياً وتحويله الى علم حضاري يفي بوعود الفكر الفلسفي والاجتماعي والسياسي الذي أخفق في اصطناع مسافة موضوعية بينه وبين سلطة الثورة ، جنبا الى جنب مع فعل التغيير المستمر في أوصال الفن والارادة الشعبية ووعي الاجراءات المادية . أي أنه كان يتحتم على النقد الأدبي أن يقوم بأعباء درء التخلف وغياب الديموقراطية في صياغة منهجية جديدة تلبي هذا الطموح وتسود خطاه . وهكذا لم يستطع النقد أن يكون « قاضياً » يحكم بالعدل بين الأدباء ، بل « مفكراً » في شؤون الحضارة والمجتمع وسيلته الأدب . لم يعد الأمر يحتاج في النقد المسرحي الى وزن الحركة الدرامية وبنية الشخصيات واستجابة الديكور والبحث عن وحدة الزمان والمكان والموضوع أو البحث عن نقائض أرسطو الحديثة عند بريخت وبيكيت . ولم يعد الأمر يحتاج في نقد القصة الى البحث عن البداية والوسط والنهاية ولحظة التنوير أو البحث عن الأشياء في الرواية الشيئية أو البحث عن اللابناء في اللارواية . ولم يعد الأمر يحتاج في نقد الشعر الى البحث عن القافية وحرف الروي أو التفعيلة أو البحر أو النثر . لم يعد الأمر يحتاج فيها جميعاً الى البحث عن وحدة الصورة والمعنى أو عضوية الشكل والمضمون أو روح التراث وروح العصر . بل كان يحتاج اليها كلها. ولكن من منظور جديد ومستوى كيفي جديد ، هو منظور الكثافة المعرفية الجديدة للعصر والعالم، ومستوى التجربة الثورية للوطن والأمة . منظور

ومستوى يربطهما محور النهضة الحضارية الشاملة للفرد والمجتمع ، ومحور الحرية: حرية الوعي والارادة ، الأرض والانسان . وفي هذا الصدد ربما كان شعرنا الحديث ، هو المادة الأكثر الهاماً بين فنون المرحلة ، للنقد الحضاري الجديد . فقد كان استخدام الرمز والأسطورة والتاريخ وتوظيف النثر والتفعيلة الواحدة والتضمين والتدوير والعامية ، من أخطر الأدوات التي جسدت الرؤى الجديدة على صعيد الزمان . كما كان المسرح بمعالجاته التراثية المعاصرة للبيئة المحلية الحاضرة هو المادة الأكثر الهاماً على صعيد المكان .وكان من الطبيعي الا « يتخصص » نقادنا الجدد تخصصاً حرفياً في هذا الفن أو ذاك ، بل احتاج الفكر الحضاري لنقدهم أن يستوعب وحدة الفنون ويستشعر غيابها ، وأن يستخلص مختلف الأفكار ويستوحش فصامها،وأن يتمثل الوعي والفعل ويستنكف حصانة الذهن أو حماية العمل .وكان من الطبيعي ، بالضرورة ، أن يكون هذا الجيل من النقاد راديكالياً ، لا بالمعنى السياسي الصرف ، بل بالمعنى الحضاري الشامل ، أي بمدى الاسهام في صيرورة النهضة وديمومتها . من هنا لم تكن خالدة سعيد أو محيى الدين محمد أو أنسي الحاج من المحسوبين على اليسار السياسي ، ولكن نقدهم الحضاري على وجه اليقين كان يشكل رافداً حيوياً في مجرى النهضة . بينما كان هناك « نقاد » يساريون سياسياً ربما أفادوا أحزابهم ، ولكنهم بالقطع لم يكونوا « نقاداً » للأدب ولا مفكرين للحضارة . وبالطبع ظل هناك ، دائماً ، من ينقد « الشكل » الأدبي بمقاييس البلاغة الموروثة أو المستوردة ـ من خريجي الأزهر الى خريجي أقسام اللغات الأجنبية بالجامعات ـ ولكن هؤلاء ، بعزلتهم الموضوعية عن هوية المرحلة وغربتهم عن حقيقة المهام الموكولة تاريخياً الى النقد ، ليسوا من « الجيل » الذي نتحدث عنه حتى وان « جايلوه » زمنياً .

كان على الجيل أخيراً ، وفاء للمهام الملقاة على عاتقه ، أن « يسلك » في

نقده كما يفكر : سواء من حيث الموقع الذي اختاره واختير له ، أو من حيث الوظيفة التي اختارها واختيرت له ، أو من حيث التحديات التي صادفها وصادفته ، أن يحذر احد طريقين الى تحقيق الهدف . الأول هو الأكاديمية بمعناها المدرسي المتداول بين جدران الجامعات ، أو الصحافة بمعناها المبتذل في دهاليز الجرائد والمجلات . كان عليه ألا يختار مكاناً وسطاً ، بل مكاناً آخر ، لا يفرط في الروح الأكاديمية كمنهج علمي ولا في الصحافة كمنبر جماهيري . والحقيقة أن هذا الطريق لم يكن اختياراً تماماً ، بل كان قدراً أملته ظروف التكوين ومعاناة التجربة وهوية الموقف . وقد فرض هذا الطريق على الجيل اسلوباً في المعالجة وزاوية للنظر ووجهة للخطاب وسياقا للتأثير ، شاركت جميعها في ما أنجزه من الوسائل والغايات .

(١٦)

هل نستطيع التساؤل : ماذا انجز جيل الخمسينات في النقد العربي الحديث ؟

لا اعتقد ، لان الانجاز لم يكتمل بعد ، بل هو قيد الفعالية والاستمرار . ولأن الجيل لم ينته بعد ، لا ذاتياً ولا موضوعياً .

واقصى ما يمكن قوله ، هو ان الجيل قابل التحدي التاريخي ، باستجابة تاريخية ، وانه في حلبة صراع الاقدار في المنطقة ، كان البطل الايجابي للمرحلة بمدها وجزرها معاً . وسوف نرى في خاتمة المطاف ، ان هذا الجيل ، لا أفرادا بعينهم ، قد تجاوز بشكل استثنائي للغاية ، مقتضيات التاريخ ، كرد خارق ومدهش معاً على مفارقتي « الثورة » اللتين تحملت اوزارهما منذ البداية : التخلف وغياب الديموقراطية .

* * *

كان الانجاز الأول في حياة الجيل هو تحويل تراث النهضة الى تقاليد سارية المفعول ، لا مجرد قضايا تحتمل الشد والجذب ، بل « عناصر منهجية » لا تتوقف عند حدود النظر ، وتتجه مباشرة الى التطبيق . ولا شك أن جناحاً مهما من الجيل ، قد أعاد طرح مسألة التراث والعصر ـ كعنصر جوهري في الثورة الحضارية ـ في اضواء جديدة كلياً ، لا تتصل في جوهرها بالينابيع الرسمية لفجر النهضة ، بل لعلها الامتداد الاكثر تطوراً لمقولات المفكر الفلسطيني الرائد بندلي جوزي في نهاية العشرينات . إن العمل الكبير الذي قام به المحقق المصري الدكتور محمد عمارة عبده ، لا ينفصل مطلقاً عن العمل الذي قام به الدكتور معن زيادة بالنسبة لتراث خير الدين التونسي . وكلاهما ليس بمعزل عن التوثيق الذي قام به ناجي علوش وجلال السيد لتراث بندلي جوزي . ولكن الذي لا يقل اهمية في هذا السياق ، هو التحليل العلمي الحديث ، بدرجات متفاوتة ، الذي قام به احمد علبي في كتابه « الاسلام والمنهج التاريخي » ومحمود اسماعيل في « قضايا التاريخ الاسلامي » وهادي العلوي « في السياسة الاسلامية » وصادق جلال العظم في « نقد الفكر الديني » وادونيس في « الثابت والمتحول » واحمد عباس صالح في « اليمين واليسار في الاسلام » ومحمد عمارة في « نظرة جديدة الى التراث » والطيب تيزيني في « رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط » ، ولعلي اضيف في هذا السياق كتابي « التراث والثورة » . هذه الاعمال كلها ، بمنطلقاتها المتفاوتة ، كانت تضع قضية الاصالة والمعاصرة في سياق العمل الاجتماعي للثورة ، وليس بعيداً عن المعادلات الجمالية التي اتى بها الشعراء والمسرحيون من تراث الحضارات القديمة ، ومن التراث الاسلامي على نحو خاص .

على الشاطىء الآخر ، كان الجيل مهموماً بقضية الثقافة والثورة ، بانتقال النظر الفلسفي الى الممارسة التطبيقية في مجرى التغيير . من هنا اقبلت اعمال الكاتب السوري الدكتور طيب تيزيني وخصوصاً كتابه

« حول مشكلات الثورة والثقافة في العالم الثالث » والكاتب العراقي عزيز السيد جاسم في « موضوعات عن الثقافة والثورة » والجزائري أحمد طالب الابراهيمي « من تصفية الاستعمار الى الثورة الثقافية » تصوغ التاريخ والحاضر وترسم احياناً برامج المستقبل . كما جاءت مؤلفات المفكر اللبناني مهدي عامل وخصوصاً كتابه « أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازيات العربية » والباحث السوري بو علي ياسين في «الثالوث المحرم ـ دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي » واللبناني الدكتور خليل احمد خليل في « مضمون الاسطورة في الفكر العربي » لتجيب كلها من زوايا مختلفة على سؤال « الواقع قيد التغيير » .

في هذا المناخ ، وبحكم المجايلة ذاتها ، بما تحمله من آفاق فكرية مشتركة ، قام جيل الخمسينات في نقدنا الحديث بتحديد وسائله تحديداً عمليا : لا بعدم التخصص الحرفي في فن من الفنون المطروحة فحسب ، بل بربط الادب والنقد ربطاً ديناميكياً بحركة الفكر العربي الحديث ، فضلاً عن ربط هذه الحركة ذاتها بالمتغيرات الاجتماعية الجارية . ولم يكن أمام الجيل خيار آخر اذا شاء « الحياة » . والذين فهموا النقد ابان هذه المرحلة وفق مقاييس الماضي السابق على الثورة ، سواء اقبلوا من بلاغة اقسام اللغات في الجامعة أو من بلاغة كليات دار العلوم والازهر ، فانهم ظلوا دائماً على هامش الهامش لا علاقة لهم بمسيرة الحياة : أم كل ابداع وفكر ونقد .

تلك كانت المفارقة الايجابية الى اقصى مدى ، وهي أن الجيل الذي اخلص للنقد وحده اكثر من أي جيل آخر ، هو نفسه الذي فرضت عليه الاقدار أن يكون « مفكراً » أولا ، وان يقترن فكره بالعمل الاجتماعي ثانياً ، وان يكون « نقده للادب » هو السياق الحي والمجرى المنطلق من ذاك المنبع الى هذا المصب .

بالنسبة للمنبع والمصب ـ أي الفكر وفعل التغيير ـ كان عليه تحويل

تراث النهضة الى تقاليد سارية المفعول ، بعد أن انجز رفاقه المتخصصون في التاريخ والفلسفة والاجتماع ، مهمة المهام بترقية اجوبة الرواد الى مستوى تركيبي أعلى يتفق ومنظور العصر ومصطلحات الاشكال الحضاري . كان عليه أولاً : القيام بمسح شامل لنقدنا وأدبنا الحديث . وكان عليه ثانياً : التأكيد على دور « الفكر » كخليفة حضارية للنقد .

* * *

وقد انجز الجيل وعد القدر . فقد كان ولا يزال الادب العربي الحديث من محمود سامي البارودي واحمد شوقي وحافظ ابراهيم والرصافي والزهاوي والجواهري وبدوي الجبل والشاعر القروي والاخطل الصغير وشعراء المهجر وجماعة أبوللو ، وكتاب الرواية من المويلحي ومحمود طاهر حقي وهيكل وكرم ملحم كرم وتوفيق يوسف عواد وتوفيق الحكيم وشكيب الجابري ويحيى حقي ونجيب محفوظ ومحمد ديب وعبد الكريم غلاب ومحمود السيد وغائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي ومئات غيرهم هم « المادة الفنية » التي عمل عليها جيلنا جنباً الى جنب مع « المادة النقدية » التي تركها طه حسين والعقاد وميخائيل نعيمة ومارون عبود وعمر فاخوري ورئيف خوري حتى محمد مندور وحسين مروة . لقد كانت المادتان مدار البحث المنهجي في اعمال رجاء النقاش وامير اسكندر وفؤاد دوارة ومحيي الدين محمد وغيرهم من نقاد الخمسينات . ولم يكن هذا « المدار » هو التصنيف الكمي والاستعراض الوصفي ، بل استيعاب حركة الادب والنقد العربي الحديث ، ومحاولة استخلاص القوانين الضابطة لحركة تطور كل من الادب والنقد . ان كتاب رجاء النقاش عن العقاد مثلا ليس اضافة كمية الى عشرات الكتب المؤلفة عن هذا الرائد الكبير ، وليس مجرد « وجهة نظر » ، بل هو اعادة حرث اجتماعية وسياسية للتربة الادبية التي اثمرت العقاد ، ومحاولة اكتشاف المسار الخاص الذي جسده في حياتنا

النقدية ، ومحاولة اختبار القوانين الداخلية للصعود والهبوط في تاريخ هذا « الفرد » والمرحلة التي واكبت الانتصار والانكسار . كذلك دراسات فؤاد دوراة عن توفيق الحكيم . ولم يقتصر الجيل في هذا السياق على الادب والنقد ، بل كان حريصاً على الصياغة الفكرية لمسيرة النهضة ، كما هو الحال في دراسات أمير اسكندر حول الفكر المصري الحديث وكتابات محيى الدين محمد عن المنعطفات الرئيسية في صياغة الفكر العربي المنهجية . لقد كانت « تفاصيل » وجزئيات هذه المـادة « الادبية ـ النقدية ـ الفكرية » لمسيرة ثلاثة أرباع قرن من عمر الا ، الحديث مبوبة من قبل ، على نحو تبسيطي وفي احسن الفروض وصفي من الخارج . واقبل الجيل الجديد ليجمع هذه الاشتات المتناثرة لا في المجلدات المكتبية الصماء بل في إطار رؤية شاملة للروح العربية والضمير العربي والعقل العربي ، رؤيا جناحاها التحليل والتركيب .. فلم يعد تاريخنا الادبي منذ ذلك الوقت نهباً للاحاجي في تفسير هذا البيت من الشعر أو ذاك ، ولا احتكاراً للالغاز في تأويل هذه القصة أو تلك ، ولا سياقاً من الطفرات العبقرية الفردية لأديب ما أو ناقد ما أو مفكر ما بل تجسيداً حياً دافقاً بقوانينه الذاتية والموضوعية ، وخصائصه النوعية المستقلة ، للروح والعقل والوجدان كما صاغتها دقات قلب الشعب وقواه المنتجة ومقومات حياته وموته بين الوعي والسلوك . جيلنا لم يكتب « تاريخ الادب الحديث » كما قام بهذه المهمة عمر الدسوقي ومحمد حسين من اساتذة دار العلوم ، ولم يكتب « تاريخ النقد الحديث » فقد تكفل بهذه المهمة بدوي طبانة وأحمد الشايب وأيضاً غنيمي هلال وعز الدين الامين وغيرهم من الاساتذة والدارسين الذين خدموا « العلم » بطريق أو بآخر حين فهرسوا وبوبوا وأهدونا في خاتمة المطاف « أرشيفا » لا بأس به . جيلنا جعل من هذا التاريخ العظيم مجرد مادة قابلة للتحليل واستنباط القيم ثم التركيب واكتشاف المسار العام للحركة والطريق الخاص للتطور . ولم ينته جيلنا

الى « نظرية في الحضارة » فتلك مهمة مرحلة تاريخية لم نتوصل اليها بعد ، ولكنه صاغ المؤشرات الاساسية الى الثورة الحضارية الشاملة .

نتلقف بعضاً من هذه المؤشرات في الكتاب المهم لمحيى الدين محمد « ثورة على الفكر العربي المعاصر » حيث نجد معنى الامتداد في التجاوز والتخطي ، وحيث يصبح العدل والحرية في مواجهة « الوجود والعدم » عند غيرنا غرباً ، أو الاشتراكية وعبادة الفرد عند الاخرين شرقاً ، وحيث يصبح العدل في « الجمال » والحرية في « الاخلاق » قيمة وجودية وانسانية تستتبع تغييراً راديكالياً في بنى الثورة العربية ذاتها . لا يصبح الادب ـ عند محيي الدين محمد ـ ادباً ، بل هو الروح في صيرورتها المتكافئة والمستقلة عن مكانك في دولة الانتاج . ولا تصبح الفلسفة فكراً مجرداً ، بل تصبح العقل في ديمومته المتكافئة والمستقلة عن زمانك في دولة الاستهلاك . يصبح الفرد والمجتمع قيمتين متلازمتين ولكن متمايزتين ، بتجليات الذات وابداعات المجموع . ويصبح التاريخ وعياً لارادة الانسان الحرة بتحققات الضرورة والفعل الانسانيين .

ونتلقف بعضاً من هذه الاشارات في أول كتب رجاء النقاش ورمزها الاعم « في ازمة الثقافة المصرية » ، وهي ليست أكثر من شريحة في قطاع من الثقافة العربية في عصر انعتاقها من براثن الاستعمار والرجعية المحلية والتخلف والتجزئة الى افق الثقافة الشعبية المتحررة من رواسب القرون وقيود الاجنبي . وفي كتابه الاخر « ثورة الفقراء » يقيم الشاهد هذه المرة من الجزائر ، حيث تصبح « المواجهة » في « الواقع » هي الاختبار والاختيار التاريخيين للثقافة والشعب والثورة . كتابا النقاش كلاهما ليس في « النقد الادبي » ولكنهما ـ بالفعل الاجتماعي الذي يمارسانه ـ هما المقدمة السابقة على كل ادب وكل النقد . هما الجواب التطبيقي والعملي

والمباشر ، على سؤال النهضة في صيغته النظرية المجردة عند محيى الدين محمد . الجيل يكمل بعضه بعضاً .

هكذا نتلقف المؤشرات التي يفصح عنها الكتاب الاول لامير اسكندر « حوار مع اليسار الاوروبي المعاصر » مع بداية عصر المتغيرات الكبرى في عالمنا المعاصر ، عصر الانهيارات والمفاجآت والولادات الاستثنائية ، لا في الشعر وحده أو المسرح أو الرواية ، لا في الفلسفة وحدها أو علم النفس أو الاجتماع ، بل في بنى السلطة وبنى المجتمع وبنى الثقافة بينهما .. حيث يكاد يشرق على العالم « عصر نهضة جديد » لا تصبح فيه أوروبا مركز الكون ولا الرأسمالية سيدة العالم ولا الاشتراكية جزيرة مهجورة ، بل يولد عالم ثالث ورابع وخامس في كون واحد تزداد روابطه وتمزقاته في وقت واحد . اين « نحن » من العالم « الحديث » لم يصبح سؤال احمد الصاوي محمد أو توفيق الحكيم أو محمد مندور عن « عاصمة النور باريس » . ولم يعد سؤال غيرهم عن « كعبة الاشتراكية موسكو » . لقد اصبح سؤالاً وجواباً في الوقت نفسه ، من اقصى الشرق الى اقصى الغرب ومن اقصى الشمال الى اقصى الجنوب راحت « ذاتنا القومية » في « حوار » مع العالم ، انجز امير اسكندر جانباً منه في أوروبا ، في بولونيا وبرلين وبودابست وباريس ، كان يسأل ويجيب ، لم يكن سائلاً فقط ، لم يكن في حالة « استقبال » فحسب ، بل كان في حالة « مونو - ديالوغ » مع العصر في تجلياته الرئيسية . لم يكن يحمل ذاته وحدها . من خلالها كان يحمل ثقافة شعب وطموحات جيل وعذابات وطن وأشواق أمة .. فأقبل كتابه « وثيقة قلب » ينبض بروح التراث ويخفق بروح العصر ، لا بضمير أوروبا أو بوجدان الغرب .

وكتابه الآخر « تناقضات في الفكر المعاصر » هو الصياغة الاقرب الى الشمول للوحة « الازمة » التي يعانيها الشاطىء الاخر بألوانه المتعددة ، الشاطىء « المتقدم » عنا شرقاً وغرباً . وكأنه يقول لنا بطريق غير مباشر :

كيف نضع اقدامنا على شاطئنا ، في إطار خصوصيتنا دون أن ننعزل لحظة واحدة عما تفعله الرياح بالجهات الاربع الاصلية والفرعية من دنيانا ، وحتى نتبين حقيقة الموجات المتسارعة في « بحر » العالم فلا يغوينا بطرد بعضها عن الاتجاه ولا تغرينا سرعة البعض الآخر عن مواقع الاقدام .

من هذه الامثلة ـ غير النقدية ـ اردت أن اشير من بعيد الى هوية الجيل وطبيعة تكوينه ، فهو الجيل النقدي « المفكر » الذي أكد للمرة الاولى في تاريخنا « الادبي » على دور الفكر كخليفة حضارية للنقد .. فلم تكن هذه المؤلفات الفكرية ، وغيرها كثير « استراحة » بين الادب والنقد ولا « نزهة » في أرض غريبة ولا « سياحة » بين آثار محلية أو أجنبية . كانت استكمالاً واعياً لمهمة النقد الجديد ، لا انفصام بينها وبين اعمالهم النقدية التي تصدت للشعر أو المسرح أو القصة . بل لعلنا لا نستطيع أن نستقبل الفعل الاجتماعي لنقدهم الادبي ، الا اذا ارتبط في وعينا بالعمل الفكري الدائب والموصول والمستمر الذي لم يحققوا به قضايا أو موضوعات بعينها ، بل شقوا به نهر الثورة الحضارية التي قادها النقد .

* * *

وهي الثورة التي اكتشفت في الشعر والمسرح ، على نحو خاص ، جسراً ذهبياً مرت عليه لفترة من الزمن ، ولكن الى الواقع الاجتماعي مباشرة .. فلقد ظل الاشتباك المثلث ، بين هذا الجيل من النقاد وكل من المبدع والمتلقي والنظام ، هو المحور الرئيسي لعمله التاريخي . وكما أن صياغته الفكرية لدرء التخلف لم تحمله تلقائياً الى صياغة « نظرية في الحضارة » رغم التحليل والتركيب اللذين قام بهما لفكرنا الحديث ، فانه لم يضع ايضاً « نظرية في الادب » أو « نظرية في النقد » . كان اشتباكه المثلث الاضلاع هو « الهم » الرئيسي والقدر المعلق بكتفيه .

كان عليه في ميدان الشعر الحديث اولاً ، ان يستقبل في البداية « جبهة عريضة » تنادي غالبيتها بالبعث الحضاري ،

طرف منها يتوسل بتموز والآخر بالمسيح والثالث بأوزوريس والرابع بمهيار الدمشق او بعبد الرحمن الداخل . الحد الادنى بين الجميع هو تحطيم المصطلح الوزني التقليدي ، بالاختفاء الخجول للقافية وحرف الروي والاعتماد الحذر على التفعيلة الواحدة من البحور الستة عشر المعترف بها عند الخليل بن احمد . الحد الادنى الآخر هو الظلال الرومانسية القانية أو البيضاء أو السوداء أو الزرقاء . وكان عليه أن يستقبل انفراط هذه الجبهة بتساقط بعض أطرافها من فرط الاعياء وطول المسافة وخطورة المجهول ، وبقفز البعض الآخر الى هذا المجهول الخطر دفعة واحدة حيث يتسلل النثر الى الشعر وتنفض بكارة الرموز وتتهتك ورقة التوت الاسطورية ويقف الشاعر عارياً في الطريق الايديولوجي العام ، أو بالتطور المنطقي المحسوب داخل التدوير والتضمين واقنعة الشيطان السبعة . ومن يقرأ نقد خالدة سعيد وحدها ، يشعر ان الجيل في اينع ثمراته موهبة في تقييم الشعر ، قد انجز الوعد ، فلم يتوقف عند المصطلح الموسيقي أو الصورة الشعرية (وهما اقصى مدى وصل اليه النظر عند الجيل السابق : مندور ، احسان عباس ، لويس عوض .. الخ وحتى بدر الديب في تقديمه لباكورة صلاح عبد الصبور) بل أمست « الرؤيا » بعمقها الحضاري واتساعها الاجتماعي وفيضانها التاريخي (هذا المختبر الفكري المعقد) هي البوتقة التي انصهرت فيها اشعار خليل حاوي وأدونيس والبياتي والسياب والحيدري وخليل خوري وعلي الجندي وعبد الصبور ومحمد الماغوط وأنسي الحاج وحجازي .. ومحمود درويش وأمل دنقل .

قصدت بهذا الترتيب العفوي للاسماء أن اوضح زاوية اخرى لاعباء الجيل ... فقد كان عليه أن يواجه ، في طرف الابداع ، ثلاثة أجيال متلاحقة : جيل ازهى ثماره في العقدين التاليين ، ثم ابناء جيله هو من مبدعي الخمسينات ، جيل الثورة نفسها في الخلق وقد اعطى ولا يزال

يعطي الى الآن ، واخيراً جيل الهزيمة العربية لمؤسسة الثورة لا لقضية الثورة . وهو جيل الستينات في الشعر والقصة . كان مقدراً لجيلنا أن يواجه هذه الاجيال الثلاثة ... وما يستجد .

(١٧)

اذا كان التفاعل الجغرافي ـ في حركة النقد العربي الحديث ـ قد أثمر للمرة الاولى في التاريخ المعاصر ، تحطيم الحواجز أمام « الثورة » وفكرها ، وفتح الطريق بالتالي أمام النهضة الحضارية ، فقد كان ذلك ـ بتعدد المنابر وفي طليعتها المنبر اللبناني ـ توسعاً أفقياً أمام الخيال العربي الجديد ، فناً ونقداً . كان « تعريبياً » بمعنى ما ، رغم تعدد التيارات والاتجاهات . ولا ريب في أن « خلط الاوراق الادبية والنقدية » كان من النتائج الرئيسية لتعدد مراكز النشر التي احتلت بينها بيروت المركز الاول .

ويخيل الي الآن ، ان هذا الخلط في الاوراق كان درساً مفيداً للمصريين خاصة ، قراء وأدباء ، ذلك أن الشائع منذ وقت طويل هو ان العرب خارج مصر يعرفون تفاصيل الثقافة المصرية أكثر من بعض المصريين أنفسهم ، بينما كان عامة المثقفين المصريين لا يعرفون سوى القليل عن الثقافة العربية خارج ديارهم .

وكانت النتيجة الاولى لهذه القوقعة الاقليمية ، هو الاحساس العارم بالتفوق . ورغم ان عربياً واحداً لا ينكر ما لمصر من تاريخ وثقافة وحضارة احتلت بهم مكاناً استثنائياً في مسيرة النهضة ، الا ان « الاحساس بالتفوق » اذا رادف الجهل بالآخرين ، فانه يؤدي حتماً الى التخلف عنهم فضلاً عن نفي التفاعل الخلاق معهم . على صعيد الفن يخلف احياناً شيئاً شبيهاً بالذين يحاولون اختراع البارود في عصر الذرة أو هم يستنيرون بلمبة الكاز في عصر الكهرباء . على صعيد النقد يخلف سقوطاً مروعاً في الاحكام التي يخذلها حكم الواقع ويكذبها التاريخ . على صعيد

النهضة » يلوي عنق مسارها الاصيل (حيث بدأت عربية المنحى منذ القرن الماضي وإن كانت القاهرة عاصمتها ، فقد كان كبار المفكرين والفنانين من سوريا ولبنان احد العناصر الرئيسية في تكوين البذرة الاولى) .

ولنضرب بعض الأمثلة على ضراوة هذه القوقعة الاقليمية . قبل ذلك نذكر بأن تعدد مراكز الثقافة العربية مع بداية الخمسينات ، أي مع بداية الثورة ، قد انجزه جيل الخمسينات في النقد بصورة اساسية ، فما كانت المنابر الجديدة تستطيع الوقوف على اقدامها بالشعر والقصة أو المسرح . بل النقد هو الذي نفث فيها الروح واشعل المعارك وحدد ما لا يقبل التحديد . بعد ذلك أيضاً نذكّر - برفقة تعدد المنابر وازدهار بيروت - أن تقشير الصدفة المحكمة الاغلاق ، كان من نصيب هذا الجيل نفسه .

في هذا السياق أراني مضطراً لذكر بعض الواقع : فعندما غاب السياب عن دنيانا في منتصف الستينات طلب مني الدكتور لويس عوض اعمال الشاعر ليكتب عنها . وقرأه ككل ، للمرة الاولى ، في هذا التاريخ . ولكنه قبل ذلك بسنوات قليلة كان قد نصب صلاح عبد الصبور أميراً للشعراء العرب المحدثين . ولقد سقط هذا الحكم لاهم نقاد الجيل الماضي الاحياء ، لعدة أسباب : أولها ان « الامارة » ليست من معالم المرحلة الحديثة ، فنياً وفكرياً واجتماعياً . والسبب الثاني هو « الانقطاع » عن تلقي منجزات الشعر الحديث خارج مصر . والسبب الثالث هو « انعدام » الرؤية العربية للمرحلة الجديدة ، حيث لا يعود الشعر ظاهرة اقليمية ولا حركة فرد ، بل ظاهرة عربية شاملة وحركة جيل يكمل بعضه بعضا .

الواقعة الثانية مع الناقد الكبير ذاته ، وهي تكرار للواقعة الاولى ، ولكن مع إضافة هامة .. فعندما استشهد غسان كنفاني في بداية السبعينات ، طلب مني الدكتور عوض مؤلفاته أيضاً . وقد افتتن به

واستعد لكتابة اكثر من مقال لولا اعتذار « الأهرام » لاسباب سياسية ، تخص علاقة القاهرة بالمنظمة التي ناضل غسان في صفوفها ، ولكن جيل الخمسينات الذي مضى يوسف ادريس في مقدمته ، في جنازة صامتة دارت أهم شوارع القاهرة ، رغم أنف عيون الامن ، كان له موقف آخر من غسان كنفاني ، قبل أن يموت وحين مات وبعد أن مات .هو الجيل الذي كتب عن « رجال في الشمس » و « ما تبقى لكم » و « أرض البرتقال الحزين » منذ بدايات الستينات .

ماذا لو أن « ناقداً كبيراً » كلويس عوض ، قد تعرف في الوقت المناسب على انتاج السياب وكنفاني (وهل كان لا بد للآخرين أن يموتوا حتى يتعرف على انتاجهم ؟) الجواب : ان المصريين كانوا سيعرفون شيئاً « آخر » عن العراق غير الذي « يسمعون » عنه من اجهزة الاعلام ، وشيئاً آخر عن فلسطين غير المذاع رسمياً في أبواق الحكومات .. ولو كان قد تعرف أيضاً على حنا مينة وزكريا تامر وغادة السمان لعرف المصريون عن سوريا ما لا يعلمون ، ولو كان قد تعرف على يوسف حبشي الاشقر وانسي الحاج وعصام محفوظ فضلاً عن توفيق يوسف عواد ويوسف الخال ، لعرف المصريون ما لا يعلمون عن لبنان . وهكذا يمكن القول عن بقية المبدعين في الاقطار العربية .

ولأن « التقصير » كان نهاية جيل في النقد العربي الحديث ، احب أن أؤكد أن لويس عوض بالنسبة لاقرانة ومجايليه هو افضلهم . كما أحب أن أؤكد ، رغم التحفظات الفكرية والتفسيرات الممكنة لموقف اجيال كاملة من الفكرة العربية بدءاً من طه حسين الى توفيق الحكيم وحسين فوزي ولويس عوض ، أن « التقصير » لم يكن موقفاً ايديولوجياً فقط من الأدباء العرب .. فقد كان لويس عوض نفسه هو الذي وصف عملاً مسرحياً هاماً لميخائيل رومان هو « الدخان » بانه « شيء ضل طريقه الى الاذاعة » ، قال حرفياً إن « شيئاً يسمى الدخان يعرض الآن على خشبة المسرح القومي » ، وكان ذلك عام ٦٢ وقد برهنت السنين على ان هذا

الشيء كان عملاً هاماً .. فسقط ، هنا ايضاً ، حكم الناقد ... لان المسافة النفسية الاجتماعية ، بينه وبين روح العمل ، كانت شاسعة ، بينما استطاعت ناقدة جديدة وقتذاك ، كصافيناز كاظم ، تملك بصيرة ذكية ، أن تلتقط ميخائيل رومان من قبل ان يصبح « معتمداً » بعد ذلك بزمن طويل .

إن نهاية جيل أمر طبيعي . ولكنني استندت عليها في تبرير الولادة الجديدة للنقد الجديد ، فنحن في القوقعة الاقليمية لم نخسر جيلاً كان قد انتهى موضوعياً (أليس سقوطاً من نوع آخر ان يتخلى رشاد رشدي عن عقائده في الستينات ، فيكتب في مجلة « بناء الوطن » عن المضمون الاشتراكي للادب ، وهو لا يؤمن بهذا المنهج إطلاقاً ..ثم يعود الى تشويه اليوت في وقت آخر ، وهكذا ؟) .. ولكننا كنا نخسر ما هو أهم :

● كنا نخسر اتساع الافق الفكري والشعوري عند الجمهور ، بحيث تتحدد الابنية الذهنية والوجدانية داخله ، بحدود « الانجاز المصري » في الشعر أو القصة أو المسرح (لولا مسرح الجيب الذي قام على اكتاف المخرجين الشباب وحماسة النقاد الجدد ، لما عرف المصريون بمبدع جزائري هو كاتب ياسين ولا بمبدع لبناني هو جورج شحادة) ولظنوا أن عالم المسرح يبدأ بأهل الكهف لتوفيق الحكيم وينتهي بطالع الشجرة لتوفيق الحكيم .. وما نعمان عاشور أو الفريد فرج أو سعد وهبة أو علي سالم او نجيب سرور أو محمود دياب ، الا هوامش على الصفحة الرئيسية .

كنا نخسر الزمن المهدور لدى المبدعين المصريين أنفسهم ، فيبدأ عبد الصبور من حيث انتهى الشرقاوي لا من حيث انتهى السياب ، مثلاً ، ويبدأ عبد الحكيم قاسم من حيث انتهى يوسف إدريس لا من حيث انتهى زكريا تامر مثلاً ، ويبدأ جمال الغيطاني من حيث انتهى نجيب محفوظ لا من حيث انتهى غائب طعمة فرمان مثلاً . أي أننا كنا نخسر ادبنا ذاته حين يقسر تطوره داخل الحدود الاقليمية وحدها . وكنا نخسر الأدباء انفسهم حين يعتريهم

الوهم أنهم بلغوا ذورة التجديد والاصالة ، بينما تجارب اشقائهم في اقطار اخرى قد تجاوزت هذه الذرى بمراحل . اذكر في هذا الصدد أنني أهديت احدى روايات اللبناني يوسف حبشي الأشقر لنجيب محفوظ ، فكان تعليقه بعد قراءتها هو الذهول من أن هناك مثل هذه الكتابة بالعربية ولا ندري بها .

● كنا نخسر ايضاً وحدة الادب العربي الحديث بل والثقافة العربية كلها ، فتصبح هناك « ثقافات » لا تعود في جوهرها الى الخصائص الذاتية المستقلة لكل بيئة ، بل الى انعدام التفاعل بين مختلف الابداعات ، حيث لا تنصهر المساهمات في بوتقة الوحدة الالية وانما يكمل بعضها بعضاً . وهو « الحد الادنى » الذي يمكن ملاحظته على الاداب الاوروبية التي تثمرها قوميات متعددة لا قومية واحدة ، ولكن حضارة واحدة . وقد يتلكأ البعض في تعريف العرب والعروبة او لا يستوعبهما أو حتى لا يتفق معهما ، ولكن احداً لا يستطيع نكران « النهضة » او الحضارة العربية الواحدة .

ومن ثم فقد كان تمزيق الخط الرئيسي لهذه النهضة هو نهاية جيل . وقد اتخذت من الجيل المصري مثالاً فقط ، ولكنه لم يكن وحيداً ولا متفرداً . كان له اشباه ونظائر في مختلف الاقطار العربية .

* * *

ومن ثم لم يكن تعدد المنابر النهضوية للحضارة العربية الحديثة ، في موازاة الثورة ، انتقالا لمركز الثقافة من القاهرة الى بيروت .. فالقول الادق هو ان لبنان اصبح منذ ذلك الحين وحتى عام الحرب الاهلية ١٩٧٥ هو طليعة المنابر العربية التي انتشرت من المحيط الى الخليج . وان هذا التعدد قد رافق ميلاد الجيل النقدي الجديد بمهماته المحددة ، وان هذا الجيل قد ظل العمود الفقري للتحولات الابداعية الجديدة ، سواء وهي تتشكل بحد ادنى من الحداثة في « جبهة ديمقراطية » أو وهي تنفرط لتصبح تيارات فكرية متعارضة تستدرج « الجمال » الى نكوصها وارتدادها او الى قفزها وتخطيها او الى تطورها الطبيعي .. فلا سبيل لعزل الجيل عن الظواهر

المحيطة به والنابعة منه ، بالطليعية والتجريب وبالتحليل والتركيب ، من خلال معارك لا حصر لها .

غير ان هذا الاتساع الافقي الذي لازم النقد ، لم ينفصل قط عن استيعاب تاريخي يكاد يصنع خطا راسيا في كل قطر عربي ، يتقاطع مع « الافق القومي » ولا يتعارض معه .

تعدد المنابر ومعاركها يجسد المنظور الجغرافي لعروبة النقد الجديد ، والابداع التاريخي لادب المرحلة يجسد منظورها الحضاري . والعرب كغيرهم استلهموا تاريخ بلادهم في الاداب والفنون على مر الزمن . ولكن « النهضة » كانت قد وضعت منذ بدايتها الحديثة شروطا جديدة لتحويل التاريخ الى فن . ونحن نستطيع متابعة هذه الظاهرة في الادب العربي الحديث منذ الحملة الفرنسية الى منتصف القرن العشرين . ونستطيع ان نستخلص القانون الرئيسي لنهضة « التاريخ والفن » في انه كان نضالا ضد القهر الاجنبي ، ببعث المحاور والشخصيات والاحداث المضيئة في تراثنا القديم والمعاصر ، بعثا رومانسيا يتغنى بالبطولات والامجاد .. حتى توفيق الحكيم في « عودة الروح » وهو « يؤرخ » لثورة ١٩١٩ في مصر ، لم يخرج عن هذه الحدود . وكان نجيب محفوظ مرحلة اكثر تقدما ، خاصة في الثلاثية ، حيث يمكن استشفاف ما هو اعمق من مجرد النضال ضد الاستعمار ، او هجاء الحكومات والعروش . به ومع الشرقاوي في « الأرض » و« الشوارع الخلفية » يمكن الاستدلال على التطور الاجتماعي ايضا . وهو الامر الذي يمكن اكتشافه في ثلاثية محمد ديب الجزائري ، و« النخلة والجيران » او « خمسة اصوات » لغائب طعمة العراقي ، وكذلك اعمال حنا مينة السوري خصوصا في « الشراع والعاصفة » و« الثلج يأتي من النافذة » فضلا عن روايته الباكرة « المصابيح الزرق » .

ولكن استعادة التاريخ الحقيقية ، أي استعادة « الوعي » لم تتم

بصورة اساسية الا في ربع القرن الأخير .. فعندما كان رفعت السعيد يكتب « الاسس الاجتماعية للثورة العربية » وصلاح عيسى يكتب « الثورة العرابية » كان ابو المعاطي ابو النجا هو الذي كتب العودة من المنفى » عن عبد الله النديم ودوره الطليعي في تلك الثورة التي اراد عبد الرحمن الرافعي قتلها .. لم يكن الامر هنا ابتعاث مرحلة أو شخصية أو حدث ، بل كان نحتاً للوعي والشعور المعاصر . كذلك حين كتب أنور عبد الملك كتابه البالغ الاهمية « مصر مجتمع عسكري » كان صنع الله ابراهيم في « تلك الرائحة » و « نجمة اغسطس » وغالب هلسا في « الضحك » وعبد الحكيم قاسم في « ايام الانسان السبعة » حتى محمد يوسف القعيد في « هذا ما يحدث الآن في مصر » يصنعون المعجزة المقابلة ، بالمزيد من نحت الوعي والشعور . بينما اضحت « عنقاء » لويس عوض و « بيضاء » يوسف ادريس ، مذكرات ثقافة تحتضر .

هذا ما كان يجري للحلم وهو يستعيد التاريخ ، وللذاكرة وهي ترضع المستقبل .. فأقبل النقد الجديد ، ليستلهم القانون الاساسي لفجر النهضة الذي صاغه بجدارة انور عبد الملك في بحثه الإجتماعي المستمر منذ اطروحته عن الايديولوجية الوطنية والنهضة الحضارية ، كذلك في كتابه المبكر « دراسات في الثقافة الوطنية » . وهو القانون الذي لم يستطع عبدالله العروي ـ مع أهمية محاولته ـ أن يستوعب ملامحه التفصيلية في كتابيه «الايديولوجية العربية المعاصرة»و«العرب والفكر التاريخي». بينما تمكن كتاب غير متخصصين في « علم » التاريخ ، كأحمد بهاء الدين في « أيام بلا تاريخ » وصلاح عيسى في « الثورة العرابية » ورفعت السعيد في مؤلفاته عن تاريخ الحركة الاشتراكية في مصر وطارق البشري في « الحركة السياسية في مصر بين ٤٥ و٥٢ » ان يهتدوا في كثير من الحالات الى المفاتيح الرئيسية لباب الثورة الحضارية . وهو الباب الذي يعود الى انور عبد الملك ـ لا بأس من التكرار ـ فضل ريادته بربطه العميق بين

« العروة الوثقى » و« اللجنة الوطنية للطلبة والعمال » ، أو ربطه غير المباشر بين انبثاقة اربعينات القرن التاسع عشر واربعينات القرن الحالي .
وليست مهمة ابدا ، بعد ذلك ، الاجتهادات التي تخطىء او تصيب ، في هذا الموقف « السياسي » او ذاك . فالأهم دائما هو الموقف من النهضة ومن الحضارة ، اي الموقف الاستراتيجي . ذلك الموقف كان هم الشعر وهم المسرح في المقام الاول ، بين فنوننا الادبية كلها .. رغم الانجازات الباهرة للرواية والقصة القصيرة ، وقبلهما وبعدهما الفنون التشكيلية .

وفي ساحة الشعر والمسرح تخلق « الجيل » النقدي بحق حيث اصبح الناقد مفكرا لا مجرد « صائغ » للجمال .. وحيث اصبح النقد هو الحلم والذاكرة معا ، هو التاريخ والمستقبل .

(١٨)

من « الاول » ؟ بدر شاكر السياب أم نازك الملائكة أم بلند الحيدري ؟ هكذا كان السؤال على جبهة الشعر الحديث في بداية الخمسينات وحتى نهايتها وظل يطوف على السطح احيانا في الستينات والسبعينات من هذا القرن .

والسؤال كان ينطوي على « يقين » بأن الحداثة قد انتصرت على الكلاسيكية ، فلو انها خسرت لكانوا يتهربون من ريادتها ولا يتمسحون بها .

وكان السؤال يعني كذلك ان استقبال النقد « العام » ولا أقول الرأي العام لحركة الشعر الحديث بدأ كلاسيكيا في جوهره ، يلتقط ما طرأ على القصيدة من استبعاد نسبي للقافية وحرف الروي واعتماد شبه مطلق للتفعيلة الواحدة واحيانا تجزئة البحر الواحد ، او ما سمي جملة وتفصيلا بالعروض الجديد .

وربما كان الكتاب المبكر لنازك الملائكة « قضايا الشعر المعاصر » هو ألمع الشواهد على قبر ذلك التفكير النقدي التقليدي ، حتى ان صاحبته قد

اختارت على صعيد الخلق ـ وبعد ان تطور الشعر الحديث الى افاق لم تخطر على البال ـ ان تعود لا من حيث أتت بل الى حيث كان الاسلاف . وهكذا الغت « بجرة قلم » جزءا من الصراع الساذج حول « من الاول » في ريادة هذا الشعر .

على اية حال ، فقد كان التمرد الشكلي على الخليل بن احمد الفراهيدي ، هو راية ذلك الشعر الجديد .. فما كان من النقد السابق في ذروة تعاطفه مع التجديد ، الا ان استقبل الظاهرة الجديدة من خارجها ، بتحليل التركيبة الوزنية الجديدة الى عناصرها الاصلية لدرجة القول مثلا انها لا تتناقض مع الخليل بل تكسوه ثوبا جديدا (كالقول تماما بان لا تعارض بين الاسلام والاشتراكيـة) وحين « تطور » هؤلاء النقاد اقبلت فكرة « النبر » التي يعد كتاب « قضية الشعر الجديد » للدكتور محمد النويهي كاهنها الاعظم .. وهي فكرة تبتعد قليلا عن « التراث » وتلتقي قليلا مع المدرسة الانكلوسكسونية ، ولكن جوهرا هو اتخاذ « الايقاع » مصطلحا نقديا في تقويم الشعر . وهو اقصى ما استطاع الجيل الماضي الوصول اليه .

وعندما ظهرت « قصيدة النثر » ـ هذه التسمية الخاطئة ـ كان الانضواء تحت لوائها والانقسام من حولها يدور في ساحة الذوق التقليدي على اساس الوزن أيضا ، حيث جاء التخلي عن « وحدة التفعيلة » ذاتها ضربة موجعة لمن حاولوا التوفيق بين العقل والقلب او ما سمي مجازا بالتراث والعصر .

هكذا كانت الامور مع انصار الشعر الجديد من التقليديين ، ممن يرفعون راية الفن والجمال على أية رايات أخرى .

عند الذين يرفعون راية الايديولوجية لم يختلف الامر .. فاذا كان الاولون قد انحازوا للشكل وكأنه الفن ، فالاخرون انحازوا للمضمون وكأنه الفكر مقطرا في أوان من البلور ، أو منعكسا على صفائح مصقولة من

المرايا . والحقيقة ان العين الاولى والعين الثانية في رؤيتهما للشعر ، كلتاهما « حولاء » ... رغم الادعاءات المزدوجة للاتجاهين بأن لا شكل بغير مضمون او لا مضمون من غير شكل . جوهرهما مشترك هو « التبسيط » الميكانيكي المفرط في الانطباعية الساذجة والتي تنتمي الى عصر مضى .

كلاهما يفتقر الى استبصار المدلول الحضاري لثورة الشعر الجديد التي لم تكن قط ثورة فرد ولا ثورة على مصطلح ولا مجرد بوق لثورة سياسية او اقتصادية .

وقد كان البحث في اعماق التاريخ للبحث عن حلقات موصولة للتجديد في الشعر العربي بحثا مضنيا ومهما ، ولكنه بدأ في بعض الاوقات كما لو كان اعتذارا للرأي العام او الوجدان العام بشواهد من ابي تمام وأبي نواس وموشحات الاندلس وانتفاضات المهجرين ووثبات جبران خليل جبران .. تماما كالاعتذار بالقرامطة والخوارج والمعتزلة وثورة الزنج وأبي ذر الغفاري والحلاج عن فتح باب الاجتهاد والفكر الاشتراكي وحرية الكلمة .

ولا ريب في ان مساهمات احسان عباس المبكرة (لدرجة تأليف اول كتاب عن البياتي عام ١٩٥٥) واسعد رزوق (لدرجة تأليف أول كتاب عن الشعراء التموزيين عام ١٩٥٨) ومقدمة بدر الديب للديوان الاول لصلاح عبد الصبور ومتابعات محمد مندور ولويس عوض ومحمود العالم وعز الدين اسماعيل وحسين مروة تشكل في مجموعها ـ رغم تعدد الاجتهادات والاتجاهات ـ رصيدا يدعم حركة النقد الجديد والشعر الجديد والذوق الجديد . ولكنها في نهاية المطاف تعبير عن « الماضي » في العقل والوجدان .

ان اقصى ما نستطيع استلهامه من « التاريخ » هو ارهاصات الاربعينات وحدها ، لا بسبب انقطاع التجديد (وهي قضية اكاديمية) على طول الرقعة التاريخية الممتدة من العصر العباسي الى القرن الماضي ، بل لان حقبة الاربعينات هي الخميرة الحية لانفجارات « الجديد » بعدئذ .

كذلك ، فان أقصى ما نستطيع استلهامه من المصطلح الوزني هو التجليات الموسيقية للعقل الجديد والشعور الجديد ، لا بل باتخاذ هذا « المعيار » أو ذاك قالبا نهائيا او ثابتا او مطلقا .. بل محاولة استبطان النغم في ايحاءاته واستكشاف الايقاع في فعله المؤثر .

واقصى ما نستطيع استلهامه من عصر الاستقطاب ، ليست القشرة الايديولوجية ، بل باطن الثمرة وقلبها المكتوي بنيران العصر والامة .

وقد كان جيلنا هو جيل النقد للشعر العربي الحديث بهذه المعاني ، وهو الذي عانى اهوال الابداع وكابد مشقة الخلق ، فاستطاع ان « يتفاعل » مع ثورة الشعر الجديد لا مع الشعراء ، ومع قضية الثورة لا مع الثوار . انه الجيل الذي لم « يحتضن » الشعر ، لم « يعانقه » بالمودة والتعاطف ، بالهتاف والشعارات ، بل استكمل به ملامح الثورة .

لقد استطاعت خالدة سعيد ومحيي الدين صبحي ومحيي الدين محمد ورجاء النقاش وكاتب هذه السطور ، من مواقع فكرية وجمالية مختلفة ، ان يصوغوا في « البحث عن الجذور » و« شعرنا الحديث الى اين » ومئات الدراسات المتفرقة حول شاعر بعينه او قصائد بعينها ، المعادل النقدي الصحيح لثورة الشعر الجديد .. كان « المفهوم » الذي يتقدمهم هو « الثورة الحضارية » التي تحتوي ضمنا الابعاد الوطنية والقومية والانسانية للثورة وتتجاوزها الى « خصوصية » المرحلة التي نعيشها ، مرحلة درء التخلف . وكان « المصطلح المضاد للمصطلح » هو الرؤيا .. رؤيا الشعر العربي الحديث ، لا وزنه الموسيقي او ايديولوجيته السياسية . وبموجب هذين القطبين المتلاحمين في سياق بالغ التعقيد « الثورة الحضارية والرؤيا » أبطل مفعول القيم النقدية التقليدية من ناحية ، واختلطت الاوراق الشعرية من ناحية اخرى .

لم يعد مهما السؤال القديم « من الاول » لان قصيدة « كوليرا » للملائكة او « أزهار » للسياب قد كتبت احداهما قبل الاولى وفي النشر حدث

العكس ، عام ١٩٤٧ ، بل اصبح المؤكد في الوجدان العام للثورة ، ان حركة الشعر الجديد هي « حركة جيل » لا حركة فرد ، وانها تكتسب تمايزها واصالتها من كونها « تيارا » لا اشراقات فردية . كذلك فان « حركة الجيل » ليست مقصورة على رواد الاربعينات الذين اعطوا أجزل العطاء في الخمسينات ، بل إن هذه الحركة وهذا الجيل ، مستمران لا بالنسبة الزمنية ولكن بمطلق الثورة . هكذا لا يعود السياب والبياتي والحيدري والملائكة وخليل حاوي ونزار قباني وعبد الرحمن الشرقاوي وعلي الجندي هم « الجيل » ، لان حركته تمتد حتى ليصبح احمد حجازي ومحمود درويش وسعدي يوسف ونجيب سرور وخليل خوري ومحمد الماغوط وادونيس ، أجزاء عضوية لا تنفصل عن هذا الجيل ، عن حركته بمعنى ادق . بل ان بعض الحلقات تساقطت من السلسلة في منتصف الطريق كالملائكة واضافت الحياة (الثورة) مكانها حلقات جديدة على الفور كحسب الشيخ جعفر وفوزي كريم ومحمد عفيفي مطر وأمل دنقل وممدوح عدوان وعصام محفوظ وانسي الحاج . لم تعد « حركة الجيل » ذاتها تعني « الرواد » وحدهم ، بل أصبحت الريادة نفسها تعني مكان الشاعر او القصيدة من « رؤيا » الشعر الحديث وزمان الشاعر او القصيدة في « الثورة الحضارية » .

ولم تعد مهمة « الاصول والفروع » السياسية المباشرة لهذا الشاعر او ذاك ، هذه القصيدة او تلك ، بقدر ما اصبح الاهم هو « الفعل » الابداعي الذي تمارسه « الرؤيا » على مسيرة النهضة .

وهكذا اتخذت « عناصر الشعر » ومكوناته الجوهرية مفاهيم جديدة عند النقاد الجدد ، كالوحدة واللغة ، والموروث الشعبي او الفصيح ، والتركيب الاسطوري .

ولم يكن الشعر ذاته مرهونا لتصنيفات النقاد القدامى او التقليديين او الذين يرتدون احدث القبعات فوق سراويل عثمانية .. كانت « حركة

الجيل » التي بدأت « تيارا » قد انقسمت الى تيارات ، وكان الشاعر الواحد قد انقسم الى مراحل ، وكانت المرحلة قد وصلت في تعدد روافدها الى قصائد .. ولم يعد الناقد الحقيقي ، الناقد الجديد ، قادرا على « التعميم » في الحكم والتقويم ، بل اضحت « القصيدة الواحدة » هي مدار عالمه . اي ان خلط الاوراق وصل ذروته ، لان الابداع نفسه كان يناضل في الصعود الى هذه الذروة . كما لم يعد اسم « اتجاه » بكامله مهما ، لان ربط عدة شعراء في سلسلة حديدية اصبح مستحيلا ، كذلك ، لم يعد اسم « الشاعر » نفسه مهما ، لان ربط عدة دواوين او مجموعات في سلسلة حديدية امسى هو الآخر مستحيلا .

تألقت « القصيدة » وحدها كعالم كامل ، تتباين داخلها وسائل التعبير ، وكلها تتآلف مع « قصيدة » أخرى ، ربما لا تكون للشاعر ذاته ولا من « ابناء جيله » انفسهم ولا من القطر الذي ينتمي اليه .. بل لشاعر اخر من جيل مختلف في قطر بعيد . فما دامت « الرؤيا » و« الثورة الحضارية » هما قطبا المعالجة النقدية الجديدة ، فان « بناء الشعر » لم يعد ممكنا الا على أساس « القصائد » لا الدواوين ولا الشعراء ، لا الاربعينات ولا الخمسينات ، لا المشرق ولا المغرب . ومن هذه القصائد انجز النقد في جيلنا بناء هيكل الثورة والحضارة والنهضة تحت عنوان لا يزول هو الشعر .

(١٩)

اذا كان التفسير الاول لنقد هذا الجيل هو اعتباره ما سمي فترة من الزمن بالشعر الجديد ، « حركة جيل » لا حركة فرد ، فقد كان استقباله « لنشأة » هذا الشعر مرتبطا الى حد كبير بمعنى الثورة .

وهو لم يتوقف طويلا عند المصطلح الموسيقي « التفعيلة الواحدة » رغم حماسه العاطفي الشديد لها . ويندر أن نجد لأي من النقاد

« الشباب » وقتئذ اية محاولات تقنية لضبط الوزن .. لقد كان « الاحساس » وحده هو رائدهم في هذه النقطة ، رغم أنها كانت الوتر الحساس عند اعداء ثورة العروض . ولقد سدت نازك الملائكة هذا النقص في كتابها المبكر ، وكانت المحاولة الثانية لمصطفى جمال الدين ، وربما لا يكون بحث الدكتور رجاء عيد الصادر حديثاً حول هذا الموضوع ، هو آخر البحوث .

لقد كان الشكل في النقد الجديد للشعر ، مرتبطا اوثق الارتباط بالمضمون مما ادى الى رؤى جديدة للنقد ، في موازاة الرؤيا الجديدة للشعر . وبينما كان المصطلح الموسيقي هو المعيار الاول لوزن الشعر وتقييمه في نقد الجيل الماضي ، كما كانت « الصورة الشعرية » هي المعيار الثاني ، وبالكاد أصبحت منذ خليل مطران وميخائيل نعيمة والعقاد « الوحدة العضوية » أي سياق المعنى هو المعيار الثالث .. فقد استحدث النقد الجديد سلما جديدا للتقييم ، يستوعب في ثناياه القيم السابقة ، ولكنه يضيف اليها ابعادا جديدة . وهي ابعاد تضافر الشعر والنقد معا على ابرازها وبلورتها .

وسوف نتخذ هنا من بين هذه الابعاد واحدا فقط ، هو لغة الشعر التي كان النقاد السابقون منقسمين حولها في الظاهر متفقين في الجوهر . كان بعضهم يقول انه ليست كل « كلمة » صالحة لان تكون مفردة في بيت ، فهناك كلمات شعرية واخرى ليست كذلك . بعضهم الاخر كان يؤكد نظريا فقط أنه ما من كلمة في اللغة ليست شعرية بذاتها ، ويستشهدون بشوقي الذي لم يأنف من استخدام كلمة « الزيت » في « مجنون ليلى » مخاطبا شيطانه :

كنت قرين السوء لي وكنت شر من نصح
لولاك ما بحت بما كدر ليلى وجرح
كأنه في عرضها زيت على الثوب سرح

ولكن اصحاب هذه الفكرة في التطبيق النقدي والشعري على السواء كانوا يلتقون عمليا مع الفريق الاول في « عزل » الكلمات الحية على شفاه الناس وتفضيل كلمات المعاجم او الكلمات « الانيقة » . لذلك فما ان خرج عليهم صلاح عبد الصبور بقصيدة يقول فيها :

وشربت شايا في الطريق

ورتقت نعلي

حتى اخذوا يضيفون اليها من « عندياتهم » بما يفيد السخرية من الشاعر والشعر ومن الجديد والتجديد ، وبما يفيد ان هذه لغة « مبتذلة » لا تليق ، لغة « بنت شوارع » لا بنت ذوات .

ومن حيث لا يدرون كانوا يضعون ايديهم بالضبط ، على جوهر اللغة الجديدة بغض النظر عن المثل الرديء الذي اخذوه من قصيدة عابرة ولا أهمية لها بالنسبة لشعر صلاح عبد الصبور . كان هذا الجوهر هو الثورة على المعجم الرومانسي والمعجم الكلاسيكي معا ، باستلهام اللغة المحكية - وليس اللهجات - لغة الشارع الشعبي بعض اسرارها . لم يستخدم حجازي او السياب او خليل حاوي او البياتي في شعر الخمسينات الفاظا عامية ، بل مفردات ميسورة للسان والاذن « تخاطب » رجل الشارع وتجسد همومه . واحيانا كما فعل حجازي في « مذبحة القلعة » وعبد الصبور في « رحلة في الليل » يلجأ الشاعر الى التركيب العامي رغم فصاحة اللغة . ولقد كان المقصود الفني هو الالتحام بالوجدان العام للشعب . ولعلنا نلاحظ ان هذا « الوجدان العام » هو المقياس وليس اللفظ ، حين نرى ان بعض شعراء « العامية » انفسهم يكتبون « شعرا للمثقفين » أكثر مما يكتبون شعرا شعبيا بحق .

على اية حال ، فقد كان اختيار المفردة الشعبية بمثابة « رومانسية جديدة » لالتصاقها الحميم بطين الارض وفكر الثورة . اما الذين ابقوا على معجم الرومانسية التقليدية ، فأغلب الظن انهم تراجعوا الى الكلاسيكية

الواضحة والمباشرة على صعيد اللغة و « العمودية » على صعيد الوزن ، كما هو الامر في « التوقفات » القليلة لنزار قباني ، وكما هو الامر عند معظم شعراء الصف الثاني والثالث ممن يستجيبون لمغريات بعض المناسبات .

كانت المفردة الشعبية في لقاء حار مع تكوين « القصيدة الغنائية » البسيطة القصيرة ، يستكملان ملامح الرومانسية الجديدة التي هي على صعيد الفكر الجمالي تمثل « يساراً » بازغاً في أوار تلك المرحلة الملتهبة . وليس مهما بعدئذ ان يكون موضوع « من أب مصري الى الرئيس ترومان » لعبد الرحمن الشرقاوي (١٩٥١) وطنياً ضد الاستعمار ، أو أن تكون قصيدة « كوليرا » (١٩٤٧) لنازك الملائكة نحيباً مؤثراً على شهداء هذا المرض الخطير في مصر . ليس « الموضوع » مهما بل الرؤية التي شكلت هيكل القصيدة . وهذا ما انتبه اليه النقاد الجدد في ذلك الوقت مستكشفين معالم « النشأة » التاريخية والاجتماعية للشعر الجديد التي واكبت ارهاصات « الثورة » وبداياتها .. فهي نشأة « طبقية » اقترنت بتغيير المشهد الاجتماعي حيث لم يعد الشعر تمثالاً من رخام لاحد العظماء ولا تمثالاً كاريكاتيريا مقلوباً لاحد الحكام ولا - حتى - دموعاً مكظومة في رسالة غرام ، بل اضحى فعلاً وانفعالاً بحركة الناس العاديين البسطاء ورؤاهم ، طموحاتهم واحباطاتهم ، احلامهم واشواقهم . أمسى خروجاً ما من أسوار الذات الفردية ودخولاً ما في دائرة « الوجدان العام » . لم يكن قط انفصالاً بين الذات والمجموع ، بل نوعاً من التقارب واحياناً الالتحام وفي اغلب الاحيان الحوار ، مع النفس والجماهير والثورة أو القلق الاجتماعي الدافق .

على ان هذه المرحلة « العامة » جدا ، لم تستمر طويلا ، بسبب تعقيدات مسيرة الثورة العربية ذاتها وبسبب الانتماءات الاجتماعية والسياسية « الاصلية » للشعراء انفسهم . ولا شك ان « انتهاء » المرحلة لا يعني مطلقا انتهاء التواصل بينها وبين المراحل التالية ، لا يعني انتهاء

بعض الظواهر التي رافقتها ، وفي مقدمتها لغة الشارع وغنائية القصيدة .

كذلك فان بداية المرحلة والمراحل التالية ، بمميزاتها الاساسية ، لا يعني ان هذه المميزات كانت غائبة عن المرحلة الاولى غيابا تاما .. فالقصيدة الطويلة والقصيدة الدرامية كانتا ظاهرتين في شعر ادونيس الباكر وكذلك صلاح عبد الصبور ، والاسطورة الشعرية ولغة الطقوس كانتا ظاهرتين في شعر السياب وخليل حاوي . وربما كان خليل خوري هو اول من استخدم التدوير . كذلك قضية النثر في الشعر ، وقضية التراث .

ولكن المقصود بالمرحلة التالية التي ازدهرت خلال السنوات العشر الاخيرة هو سيادة « لغة الرموز » بالنحت والتوليد والاشتقاق ـ لا باستخدام الرمز الاسطوري ـ على شعرنا الحديث ، بعد ان كانت « لغة الشارع » هي سيدة القصيدة الحديثة منذ عشرين عاما .

وقد كان النقد الجديد هو اول من اكتشف المبررات الاجتماعية والتاريخية والحضارية ، ثم واكب المعادلة الجمالية الى غاياتها ، واستبصر افاق الطريق . وبعد ان كانت مهمته في البداية هي « الدفاع » عن المصطلح الشعري الجديد في مواجهة المصطلح القديم (سواء امام الذوق العام او الشعراء التقليديين الاحياء ونقادهم) اضحت مهمته اكثر عسرا واقل حماسا واقرب الى العقل والعلم .

وبعد ان كان ناظم حكمت والوار ونيرودا واراغون وسيتويل وجاك بريفير هم النماذج الشعرية الغالبة ، اضحى ازرا باوند واليوت وسان جون بيرس هم النماذج الجديدة .. الاكثر تعقيدا وغموضا وتركيبا . ومهما قيل ، بالمدح او الهجوم ، إن ترجمات مجلة « شعر » هي السبب او ان معجم ادونيس هو السبب ، تظل القضية بحاجة الى تفسير اكثر عمقا . فلقد كان اليوت ، على الاقل ، مترجما الى العربية في مصر قبل ان تنقله مجلة « شعر » . وكان استخدام التركيبات الوزنية الجديدة والتضمينات النثرية او الشعرية من التراث الشعبي والتراث الغربي ، معروفا هو الاخر

في مصر ، منذ عام ١٩٣٣ مع محمد فريد ابو حديد وعلي احمد باكثير ولويس عوض ، في مسرحيات الاول والثاني واشعار الثالث (١٩٣٨) .
الا ان هذه الارهاصات الجدية والمهمة كلها لم تخلق نمطا شعريا فضلا عن المصطلح ، لدى الشرقاوي او حجازي او عبد الصبور . وعندما نقل المفكر والناقد السوري الكبير صدقي اسماعيل عن رامبو ، وعندما كتب اورخان ميسر مقدمته البالغة الحداثة لبعض الاشعار ، لم يترك كلاهما اثرا مباشرا في شعر خليل خوري او علي الجندي في سوريا . كذلك الامر مع المهجريين والجبرانيات ، فرغم عذوبتها وطلاوتها وعشق الناس لها ، فانها لم تبصم موسيقاها واخيلتها على الشعر في لبنان .

هذه كلها قيم « تاريخية » لها اهميتها القصوى في البحث عن الجذور والدماء السارية في الاوصال . ولكن الدماء السارية المفعول لها شأن آخر ، كان مهمة المهام امام النقد الجديد .

وكانت « اللغة » هي المركز الاول لاي بحث جاد عن المرحلة الجديدة ، بل المراحل . كان تفجير علاقاتها الداخلية وتوليد القيم الجديدة من احشائها ، ونحت اللفظ من تراثها الشفهي والمكتوب ، واشتقاق المعنى من تركيباتها المكنوزة والمستجدة ، هو « فيض التفاعلات » التي وقعت بين الشعر والنقد . كانت مسيرة الثورة تعقدت سواء بحجم التحديات الخارجية او بهزيمة الاحلام او بغياب الحرية او بها جميعا هنا او هناك من اقطار الامة . لذلك كان المستقبل المنظور غائما ، وكان الاحباط مسيطرا والمناخ العام غامضا ، والقلب مقهورا . وكان « تشتت » الشعراء مؤكدا .
وكانت « العودة الى الذات » مرحلة جديدة . ولكنها ليست المرحلة الرومانسية القديمة . انها عودة بالغة التركيب وأبعد ما تكون عن البساطة والتسطيح ، بين فقدان الامل او الاتجاه وسط الريح العاتية او فقدان الشعور المنتصر او فقدان النفس او فقدان الحرية او فقدان الانتماء او فقدان الاتجاه وسط الريح العاتية او فقدان الشعور المنتصر او فقدان

النفس او فقدان الماضي او فقدان الحاضر ، كان الشعور العارم هو الفقدان . وكان لا بد من « عودة الى الذات » ليست انطواء عليها او انكفاء ، بل حوارا ضاريا معها وبحثا عنيفا عن طرف جديد للحوار خارجها . وتعددت الوسائل والغايات تعدد الشعراء انفسهم ، واحيانا تعدد القصائد . ولكن الحد الادنى بين غالبيتهم كان « لغة الرموز » التي تحولت ببعضهم من « كلام الشوارع » الى « صلاة المعابد » . لم يكن الامر معاصرة للعصر بتعميمه وتجريده ، بل كان معاصرة للوطن والامة بمنتهى الكثافة والزخم . المعاصرة التي نطالع على وجهها الاخر الاصالة ، في الوقت نفسه.. فالدرامية والنثر لهما جذور في شعر ادونيس ، والقصيدة الطويلة المركبة لها اصول في شعر خليل حاوي ، والتضمين له مصادر في شعر عبد الصبور .

واكتشف النقد الجديد أن « رؤيا » الجيل قد تكاملت وأن « الثورة الحضارية » في مأزق .. كان البعض قد هرول عائداً الى الله والبعض الآخر الى فينيقيا والثالث الى الاندلس والرابع الى ما وراء البحار . وكان الشعر ولا يزال هو أعظم انجازات هذا الجيل . وكان النقد في طليعة الركب يرقب السفينة الموشكة على الغرق . وبعد أن كان مهدداً بالانتقال من مرحلة « الدفاع » الى مرحلة « التفسير » ـ حيث يعود تقليدياً من حيث الجوهر ـ عاد الى لب اللباب ، الى الرؤيا والثورة الحضارية .. وأخذ يستبين الخط الأبيض من الخط الأسود حين قال : إن العودة كلياً الى القصيدة الغنائية وكلام الشارع مستحيلة . و « شرح المتون » هو الآخر مستحيل . ولا بد من أن يكون الميزان الجديد هو علاقة اللغة الجديدة بكل من الرؤيا والثورة . ليست الثورة التي تحولت الى دولة أو نظام ، بل النهضة الحضارية الشاملة . من هنا ـ رغم الاستقطاب السياسي العنيف منذ الستينات ـ لم تعد الايديولوجية الذهنية المجردة أو الموقف السياسي

الصرف هو الشكل أو المضمون . لم تعد التفعيلة الواحدة أو « الايمان » هو ينبوع القيم .. بل أضحت الصلاة ـ اللغة الجديدة ـ في معبد النهضة بأكثر من لهجة : بالقصيدة الطويلة والقصيدة الدرامية والمسرح الشعري ، بالتضمين وتداخل الازمنة واستلهام التراث ، باستعارات التوراة والانجيل والقرآن ، بمأثورات الاقدمين والاولين ، باستنطاق الانبياء والرسل والملائكة والشياطين والمسحاء الكذبة ، ابطال التاريخ وانذالهم ، باشتباك ضمائر المتكلم والغائب والمخاطب ، بسريان مجرى الشعور من الرواية الى القصيدة ، بانتقال فن السيناريو الى هيكلها بتفاعلها المثير مع الفنون التشكيلية والموسيقى .

ولم يؤد ذلك مطلقاً الى اختلاط المعايير والقيم . كل ما هنالك انه قد اصبح لدينا معايير جديدة وقيم جديدة تحرس الشعر والنهضة معاً .

(٢٠)

فرض الشعر « الجديد » نفسه على الذوق العام ، بعد نضال مرير من جانب الشعراء والنقاد والناشرين وأجهزة الاعلام في الدول « الجديدة » التي تركت في الاغلب ساحة الصراع حرة من القيود .

ولم يعن ذلك في أي وقت أن « القديم » انتهى ، لا على صعيد الخلق ولا على صعيد التذوق .. بل لعل الوجدان العربي الى اليوم لا يزال منحازاً بدرجة كبيرة للشعر التقليدي . وكل ما هنالك هو أن الشعر الحديث قد اكتسب نوعاً ما من الشرعية بعد أن كان شبه لقيط . انه لم يدخل بعد البرامج الرسمية للتربية والتعليم ، ولكنه استطاع ان يجد « أذاناً صاغية » في الراديو والصحافة ، كما استطاع أن يحرر مساحة كبيرة من أرض المستقبل بانحياز الاجيال الجديدة الى هذا اللون من الشعر دون سواه ، كذلك استطاع أن يقيم الجسور بيننا والعالم الخارجي عبر المؤتمرات والترجمة الى بعض اللغات الحية .

إننا قبل أن نرصد هذه المنجزات ، علينا أن نضعها في اطار الحقائق التالية :

● ان « الجديد ليس انقطاعاً من التراث في الضمير العربي المعاصر ، فرواد التجدي. هم الذين يحتفلون بأحمد شوقي وشفيق المعلوف وجبران خليل جبران .. حتى أبي الطيب المتنبي . وهي ليست احتفـالات مهرجانية ، بل رمزاً عميقاً على التواصل بين الأصول والفروع وبين الجذور و الثمار ، بين الشاعر الجديد والشاعر القديم من ناحية أخرى . إنه الاتصال بالمعاصرين عبر القدماء .

● إن « الجديد » هو بعث للقديم على نحو أو آخر . فلم يحدث في تاريخ الشعر العربي أن استحضرت اصوات الماضي في قلب الحاضر ، كما جرى الحال في شعر السياب والبياتي وأحمد حجازي وأمل دنقل وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي حيث لا نطالع « اسماء » الشعراء القدامى في شعرهم أو أوزانهم وصورهم البلاغية مما يمكن ادراجه في باب « التقليد » ، بل نسمع أصوات الماضي تجلجل في حاضرنا الشعري بكثافة منقطعة النظير : الحسين ، الحلاج ، المتنبي ، أبو العلاء ، ابن عربي ، عبد الرحمن الداخل ، امرؤ القيس ، احمد شـوقي ، وغيرهم من تجسيدات القيم والافكار والمبادىء في تراثنا على مر العصور ، تحيا من جديد في شعرنا الجديد بأصالة نادرة ومعاصرة عميقة .

● ان « الجديد » لم يحل دون ازدهار المواهب العملاقة في شعرنا التقليدي و « حضورها » .... فالعراقي الكبير محمد مهدي الجواهري والسوري الكبير بدوي الجبل واللبناني الكبير رشيد سليم الخوري (الشاعر القروي) وأيضاً الدبلوماسي الذي لم ينقطع عن الشعر عمر أبو ريشة ، جميعهم لا زالوا يعطون اسخى العطاء دون شبهة منافسة أو معارضة من الجديد ، بل في أبوة واضحة للتجديد والمجددين ورفاقية لا حد لجماليها للشعر والحياة . واذا كانت الاجيال الشابة لا تميل الى القافية

وحرف الروي ووحدة البيت وتؤثر التفعيلة وأحياناً النثر ، فإن ذلك من شأنه ترسيخ مجرى التطور ولكنه لا يلغي أية مرحلة من مراحل هذا التطور .

ولقد فرض الشعر « الجديد » نفسه على الذوق العام والاجيال الطالعة في مجال الخلق والعالم الخارجي في مجال النشر عبر الاقنية الرئيسية التالية :

١ ـ أولها ذلك الاستخدام الطازج والحميم لمفردات المعجم اليومي القريب من النفس العربية . وهنا يأتي الدور التاريخي بحق لنزار قباني .. فأيا كانت التحفظات الفنية أو الفكرية على شعره ، يبقى له الفضل في الانحياز الى المصطلح الوزني الجديد في وقت واحد مع استخدام ما يمكن تسميته بالقاموس السري أو معجم الشارع المحرم . لقد قام بالدور الذي قام به احسان عبد القدوس تقريباً في الرواية وعبد الحليم حافظ في الاغنية حيث شارك في تذويب جبال الجليد اللغوية ، وأدخل الشعر « الجديد » الى جمهور عريض من تحت مسام الجلد وعبر الحواس الخمس . ومهما قيل عن قصائده التي اختيرت للتلحين والغناء ، فقد تمكن بها من تجنيد قطاعات واسعة من الشعب العربي (الذي لا يقرأ) في جيش الشعر الجديد ، كما تمكن من تحرير مساحات لا بأس بها من أرض الوجدان العربي المحتل بالامية والخوف والقهر . هناك اخرون غير نزار ، ولكنه الاكثر شعبية .

٢ ـ القناة الثانية تكاد تكون نقيضاً للاولى ، ولكنها ناضلت على جبهة اخرى لا تقل حساسية ولا رسوخاً ، تلك هي الجبهة التي قاتل في مقدمتها بدر شاكر السياب وسعدي يوسف في العراق واحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل في مصر ، بصورة اساسية . انها التيار

الذي يضع قضية اللغة في مستواها التراثي الفصيح فوق كل اعتبار . انه ليس تيار « تفجير اللغة من الداخل » سواء بالمعنى الفلسفي لهذا التعبير أو بالمعنى الشكلي الذي يحول القصيدة الى اكروبات . بل بالمعنى « العربي » الذي يستكشف كنوز البيان وخبايا البلاغة في تاريخية اللفظ والتركيب العضوي للكلمة ، فتبوح المفردة بما كان سراً مستغلقاً على الفهم وميسوراً لطبلة الاذن في آن . هؤلاء هم الامتداد الاكثر تساوقاً مع « روح » الشعر العربي ، حداثتهم كلاسيكية جديدة ان جاز الوصف الذي أقصد به ان المعاصرة في شعرهم لا تتناقض في أي من جزئياتها مع تراثنا في اللغة والشعر . انهم ، على صعيد اللغة والموسيقى ، ليسوا شعراء الشارع ، وليسوا أيضاً شعراء معاجم ، بل شعراء اللسان العربي والاذن العربية الذين يرجع اليهم الفضل في تحرير رقعة واسعة من الذوق التقليدي المتحجر وغزو الكلاسيكية في عقر دارها .. ان صفاء اللغة ، أي نقاء الصوت العربي ، في شعرهم ، قلب موائد الصيارفة وطرد باعة الحمام من هيكل الرب .

٣ ـ القناة الثالثة هي نضوج المعجم السياسي للشعر في ارتباط وثيق بقضية الثورة العربية ، وفي المقدمة منها المقاومة الفلسطينية . وهنا أحب أن أقول ان جميع الشعراء العرب المحدثين ، باختلاف اتجاهاتهم وأجيالهم ، قد استخدموا المعجم السياسي ، حتى أكثرهم « ميتافيزيقية » . ولكن الذي اقصده هنا هو ذلك المعجم الذي استطاع أن يحرر اجزاء واسعة من الوجدان العربي ، خلقاً وتذوقاً ، من الرواسب الثقيلة الوطأة في تراث المديح والهجاء والفخر والرثاء . ولعلي كنت أول من نبه ، وعانى من هذا التنبيه ، الى ان « المقاومة » ليست بطاقة هوية لشعراء الارض المحتلة ، وأن هؤلاء ـ في الداخل وحسب الشرط الصهيوني ـ هم على الصعيد السياسي شعراء

معارضة . لذلك لم نفجع حين « خرج » البعض منهم الى العواصم العربية أو الغربية . وأطروحتنا لذلك لم تكن من قبيل اللعب بالالفاظ او التفسير الجغرافي للشعر ، بل كانت ولا تزال تحديداً أميناً لهوية كل من الشعر والثورة . على أية حال فقد كان الارتباط العاطفي والقومي الحميم بين الثورة والجماهير هو الذي شد في البداية قطاعات عريضة من الناس لشعر توفيق زياد وسالم جبران ومحمود درويش وسميح القاسم وراشد حسين ومعين بسيسو ثم وليد سيف واحمد دحبور . وهو نفسه الامر الذي تكرر في الحرب اللبنانية ، حيث انعكس هذا الارتباط في شعر محمد علي شمس الدين ومحمد العبدالله وشوقي بزيع وغيرهم . ويمكن متابعة هذه « الظاهرة » في الاحداث الكبرى للثورة العربية ، (كما جرى في تأميم قناة السويس) عند اغلب الشعراء العرب وكما جرى في السودان (في شعر تاج السر الحسن وجيلي عبد الرحمن ومحمد الفيتوري) وكما جرى في الثورات الليبية والجزائرية واليمنية والعراقية والوحدة المصرية السورية عند اغلب شعرائنا ايضاً . من هذه التجارب كلها ، أصبح لدينا « معجم سياسي » في لغة الشعر الجديد ، كان له اثره المحقق في جذب القراء الى قراءته والمستمعين الى سماعه والمشاهدين للمسرح الشعري الى مشاهدته .

٤ ـ القناة الرابعة هي معجم اللهجات العربية المحكية في مصر ولبنان والعراق وسوريا .. فقد كانت النقلة الكيفية من الزجل والموال والاغاني والموشحات الشعبية وغيرها من اشكال وقوالب الشعر المحكي والموزون المقفى قد بلغت ذروتها الكلاسيكية عند بيرم التونسي في مصر وكل من سعيد عقل وعبدالله غانم في لبنان . وقد اسهم المصطلح الوزني الجديد في الانتقال بهذا اللون من الوان النظم الى صفوف الشعر الحديث عبر تجارب ومحاولات وقصائد فؤاد حداد

وصلاح جاهين ومظفر النواب وميشال طراد وطلال حيدر ، وأحمد فؤاد نجم وعبد الرحمن الابنودي وسيد حجاب وغيرهم . لقد كانت التفعيلة الواحدة في شعرهم عنصراً حاسماً في تغيير البنية التراثية تغييرا راديكالياً ، سواء بالنسبة للخيال الشعري ذاته أو بناء القصيدة نفسها وحتى الفكر الذي تبطنه أبياتها الى التغيير الذي أصاب جمهور الشعر مباشرة . لقد كان هذا التحول انتصاراً للشعر « العربي » الحديث قبل أي شيء آخر ، وعبره كان الانتصار على آخر معاقل الوجدان التقليدي .. حيث تم نوع من الزواج بين المفردة الفصيحة واللفظة العامية ، كما تم توحيد المصطلح الموسيقي .

وتنبغي الاشارة هنا الى أن هذه النقلة الجمالية قد رافقتها في الغالبية العظمى من نماذج هذا الشعر نقلة فكرية لا تقل خطراً ، وهي أنه رغم « اقليمية » النسيج اللغوي ، فان أعظم شعراء هذا التيار جزء لا ينفصل عن تيار الثورة القومية وطابعها الاجتماعي المتقدم .. فالمجرى الرئيسي لهذه الموجة ، وبغض النظر عن بعض الروافد الصغيرة ، يصب في النهر الثوري العام للثقافة العربية الجديدة .

- القناة الخامسة والاخيرة هي شعر الكبار ـ فقط ! ـ الذين عنوا عناية فائقة بلغة العصر اكثر من اي عنصر آخر ، فشعرهم زاخر بآيات التراث ورونق اللغة ومصطلحات السياسة ، ولكن العنصر الاكثر اهمية في مجموع ابداعاتهم هو تركيبة العصر المعقدة والبالغة الكثافة . لا يقتصر ذلك على استخدام الرموز والاساطير واحياناً الطقوس ، بل هم يولون اللغة داخل القصيدة ـ وبعيداً عن الازياء المألوفة خارجها ـ جل اهتمامهم ، مهما صدمت النتائج الذوق العام أو النقد أو التراث ، فالرؤيا بكل مهابة الغموض وجلال السحر تفرض سلطانها على اختيار اللفظ والتركيب والبناء . وخطورة هذه المدرسة هي « التقليد » من جانب الصغار في الموهبة والقدرة والثقافة

والتجربة والمعاناة ، وهم الذين يحولونها الى مغامرة شكلية اقرب الى حساب اللوغرتمات . اما افضل نماذجها فنراها عند خليل حاوي والبياتي وأدونيس وحسب الشيخ جعفر ومحمد عفيفي مطر وسليم بركات . وها نحن نرى التباين الشديد بين « اتجاهات » هؤلاء الشعراء والاجيال التي ينتمون اليها .. فالحقيقة أنه منذ اللحظة التي يجتمع فيها هؤلاء الشعراء يتفرقون ، إذ أن « لغتهم » لغات ، وبالتداعي ينطلق بهم التفرد من « نقطة واحدة » الى ما لا حصر له من نقاط .

والأقل من القليل منهم يمارس نفوذاً على تحرير الوجدان العام أو تجنيده للشعر الجديد ، كالبياتي مثلاً . والاغلب انهم يتخذون من جانب هذا الوجدان كأمثلة على غرابة هذا الشعر كما هو الحال في أدونيس مثلاً ، وانه ليس شعراً كما هو الحال عند محمد الماغوط مثلاً . والاثر الاكبر لادونيس هو على الشعراء الشباب لا على القراء .. حيث يكاد يكون نقيضاً متطرفاً لشعبية نزار قباني أو السياب رغم رحيله أو محمود درويش رغم حداثة سنه أو أحمد فؤاد نجم رغم المطاردة .

ولكن هؤلاء يؤثرون بشكل أو بآخر على تطور الشعر ذاته بمعزل تقريباً عن الاثر المباشر لهذا الشعر في حركة الذوق العام ، أي انه يكاد يكون تأثيراً اكاديمياً خالصا ان جاز التعبير . والاستثناء هنا اكرر هو عبد الوهاب البياتي . غير أن هذا « التأثير الاكاديمي » يقيم همزة وصل بينهم (أو بين الشعر العربي الحديث في النهاية) والعالم الخارجي . هنا بالدقة ، أثرهم الايجابي عبر المؤتمرات التي يدعون اليها في عواصم الغرب والشرق ، وحيث النشر الجزئي لمترجمات شعرهم في اللغات الحية . ان هذا الاثر لا يعني فقط ان « العالم » يحاط علما بمتغيرات الروح والثقافة العربية الحديثة في وجهها الشعري ، وإنما هو يدق أبواب « الداخل » بعنف أيضاً .. حيث لا بد وان يتساءل الناس ، لماذا يهتم « الخارج » بهذا

الشعر . والسؤال في الاغلب ، هو نصف الجواب .

* * *

ان هذه القنوات التي فرض بها الشعر « الجديد » نفسه على الذوق العام ومنابر النشر والسلطة ، ليست متوازية مع بعضها البعض توازياً مطلقاً .. فالتداخل بينها وارد في الخطوط العامة والتفاصيل على سواء . نزار قباني ، على سبيل المثال ، ليس مجرد « شاعر الشارع » فأعماله السياسية المباشرة ليست بعيدة عن شيوع المصطلح السياسي ، ونقاوة اللغة عند حجازي وجرسها عند السياب لا يبتعد بهما أيضاً عن المصطلح السياسي ولا عن الاتصال بالعالم ، وهكذا الامر في عامية صلاح جاهين أو مظفر النواب . والمصطلح السياسي عند محمود درويش مثلاً لم ينج به من التأثر الواضح في اعماله الاخيرة بلغة الكثافة والتركيب . وأدونيس المعاصر غاية المعاصرة لم يتخل قط عن اصالة التراث .

وبموجب هذا التداخل المثير ، كان العبء الاكبر على نقد الشعر ، فالحقيقة هي ان الشعر « الجديد » لم يفرض نفسه ويكتسب شرعيته الا برفقة النقد الجديد . هذا الشعر ربما يكون فرض نفسه على النقد التقليدي فتعاطف مع الجديد وظل في جوهره تقليدياً يبحث عن الوزن الخارجي والصورة الداخلية ، كأقصى حد يمكن الوصول اليه .. أو البحث عن الشكل والمضمون ، عن الجمال والايديولوجية .

النقد الجديد برفقة الشعر ، متفاعلاً معه من ناحية ومع الثورة من ناحية اخرى ومع جمهور الشعر والثورة من ناحية ثالثة ، أبدع المصطلح النقدي الجديد المتوازي والمتقاطع مع المصطلح الشعري .

.. فلم يعد « يتكلم » عن وحدة الموسيقى بمعزل عن وحدة الفكرة بمعزل عن وحدة الخيال ، ولم يعد يفرض سلفاً مقولات تجريدية في الفكر الجمالي ثم يشرح او يشرِّح (بالتشديد على الراء) القصيدة وفقاً للتجريد

المسبق ، ولم يعد ينساق في رحلة انطباعية بين ثنايا الشعر ومصيدة الشاعر ، اصبح خلاقاً ومبدعاً شأنه كشأن الشاعر تماماً بلا زيادة أو نقصان . رؤياه تتفاعل مع عالم القصيدة الداخلي في ارتباط وثيق بالثورة الحضارية والنهضة . لم تعد الحواس الخمس « تفتت » أعضاء القصيدة على مشرحة أو تحاكمها من فوق منصة القضاء ، بل أضحت « الحاسة السادسة » ـ وهو تعبير مجازي لا علاقة له بالحدس ـ ترافق رؤيا الشاعر وقد تخللت اختياره للمفردة وتركيبه للفقرة وبنائه للقصيدة ، من معجم الشارع أو المعجم الاسطوري أو معجم النثر أو معجم الموروث الشفهي والمكتوب ، من موسيقى الخليل المعتمدة أو موسيقى الوجود التي لم تكتشف « كل » قوانينها بعد ، من اغوار الذات ودهاليزها السرية أو معروضات الحياة وشواهدها الظاهرة الحية ..

اصبح للناقد هو الآخر رؤياه في اختيار او رفض كل ذلك ، وأصبح حضور القصيدة فيه كحضوره فيها ، تركيباً لقصيدة جديدة هي النقد الجديد .

لذلك لم يعد النقد في جيلنا متابعة لكل حرف يسطره شاعر ، بالموافقة أو المعارضة ، اصبح بناء شخصياً وموضوعياً في آن .. فقصيدة الناقد الداخلية (أي رؤياه) كالمغناطيس تجذب اليها ما ينتسب الى جوهرها ، الى ذات الناقد المفردة ، وعلى الجانب الآخر ـ خارج الذات ـ هناك بوصلة النهضة ، أي الثورة الحضارية التي تجذب اليها ما ينتمي الى معدنها الاصيل .

وهكذا اقبلت المرحلة الكيفية الجديد في تاريخ نقد الشعر ، حيث تحول الى « بناء مركب » . فكما يختار الشاعر مادته من عناصر متباينة وفقاً لروح ما تتجلى فيها القصيدة ، راح الناقد المعاصر يبني رؤياه من قصائد متباينة توحد بينها اعماق الذات وموضوعية الثورة .

لعل الشعراء « الحديثين » هم اكثر الناس شكوى من النقد « الحديث » .. ففي الوقت الذي كان يتصور فيه المرء ان ينصب الهجوم على جيل النقاد الجدد من جيل النقاد السابقين أو من الشعراء المحافظين أو من الذوق العام السلفي أو من بعض مؤسسات السلطة الرجعية ، فإذا بالهجوم يأتينا من حلفاء المصير . قال لي الشاعر احمد عبد المعطي حجازي ـ مثلاً ـ جملة ملاحظات أوردها في ما يلي :

● تخلى النقد عن النقد وترك المهمة للصحافة .. وبينما كان المفروض ان نجد في النقد ما لا نجده في الصحافة ، والعكس ايضاً ، اذ بنا ـ نحن الشعراء والقراء ـ نجد النقد الجاد نسخة مطابقة لما ينشر في الصحافة . وهذا خطير ، لأن الصحافة قد تستجيب لاهواء اثارية عابرة ، بحكم طبيعتها فتهتم غالباً بالشاعر دون الشعر ، تهتم بصفة « النجم » لا بصفة الشاعر . ومن ثم تبرز على السطح مقومات خارجية لا علاقة صميمية بينها وبين الشاعر والشعر والقصيدة . هكذا تسطو « النجومية » على ما عداها من قيم الفن والنقد . من المفروض أن يظهر التباين بين الصحافة والنقد الجاد ، حين نكتشف في هذا الاخير اسماء أخرى وقيماً أخرى ومعايير مختلفة ، بحيث قد يصبح المشهور صحفياً في حجمه الحقيقي نقديا بل قد لا نطالع اسمه على الاطلاق بين صفحات النقد الجدير بهذا الاسم . وقد يصبح المجهول صحفياً هو الجدير بأعمق الدراسات النقدية .

● لم تعد هناك « تقاليد » في النقد المعاصر ، كما كان الشأن عند الجيل الماضي . كان طه حسين يكتب في « السياسة » لسان حال « الاحرار الدستوريين » فاذا به يقيم في عدد ما تمثالا لاحد كتاب « الوفد » ، واذا به في عدد آخر يحطم تمثالاً لكاتب من « الاحرار » . وهكذا .. كان الفن والابداع والخلق ، هو معيار التقويم لا السياسة ولا الحزبية ولا الأضواء . ولم يكن احد ليستطيع الخروج على هذه التقاليد التي ترسخت

يوماً بعد يوم ، وخلقت رأياً عاماً لا يقبل الخروج عليها ، بل هو خير عون للناقد اذا كان الحق معه .

● النقد الحالي ـ ان وجد ولا معنى لرصد الاستثناءات الفردية النادرة ـ يحوم حول الشعر من خارجه ولا يقتحم العالم الداخلي للقصيدة .. انه يستعير موقف الشاعر من قضية ما او علاقة ما او مناسبة ما او حتى موروث جمالي ما ، ويستهدي بهذه القيم الخارجية في تقويم القصيدة . وليس هذا ـ في الصميم ـ نقداً للشعر بأدواته الخاصة ، بقدر ما هو نقد للقيم الخارجية ، معها او ضدها ، المنظومة شعراً ، تقليدياً او جديداً .

هذه على وجه التقريب جملة آراء حجازي . هناك آراء أخرى لشاعر يختلف عنه في أكثر الأشياء ، ولكنها لا تبتعد عن جوهر موقفه من النقد .. هو ادونيس . يقول انه كما ان بعض الشعراء « المجددين » ليسوا كذلك الا في حدود الموسيقى الخارجية كاستخدام للتفعيلة الواحدة ، وهم في حقيقة الأمر تقليديون حتى العظم، كذلك أكثر النقاد الجدد، هم تقليديون في الحدس والاحساس والتخيل والرؤية ، مهما « تحدثوا » عن الشعر الجديد . الحساسية التقليدية هي ميزانهم لا حساسية العصر الجديد ، هم أبناء الحواس الخمس في عالم يحتضر ، وليسوا ابناء الحاسة السادسة بعد الالف في عالم يولد . لذلك فهم منحازون سلفاً الى قيم الشعر التقليدي (الجديد) ولا يقرأون الشعر الحديث بحق ، فإذا قرأوه لم يتمثلوه ، واذا لم يتمثلوه لفظوه من جنة نقدهم مرددين القول المأثور « يوناني لا يقرأ » .

ليست هذه « كلمات » أدونيس حرفياً ، ولكنها اقرب الى المعنى العام الذي يقصده .

* * *

ولعل ما لدينا من ملاحظات وتحفظات على « النقد الجديد » اكثر بما

لا يقاس من « عددها » عند حجازي وأدونيس . وسوف يرد عنها الحديث مطولا في فصل خاص بالتقصير . ولكننا ازاء « نقد الشعر الجديد » لا بد وان نتابع تطوره بأناة وهدوء بالغين ، حتى لا نتورط في احكام لا تخدم الشعر ولا النقد ، لا النهضة ولا الثورة .

وربما كان كتاب الدكتور احسان عباس « عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث » (١٩٥٥) هو أول كتاب متخصص صدر (حول) الشعر الجديد .. وبالرغم من نفاذ بصيرة الناقد ، فقد كانت « الغربة الوجودية » عند البياتي هي محور البحث . وكان الكتاب الثاني (وقد يعتبر الأول ايضاً لتناوله اكثر من شاعر) للناقد المصري المخضرم مصطفى السحرتي بعنوان « شعر اليوم » (١٩٥٧) لا يتخلى فيه عن رومانتيكية أبو للو ، ولكنه « يدافع » عن المصطلح الوزني الجديد . كذلك الأمر في الكتابين الأكثر اهمية « في الثقافة المصرية » لمحمود العالم وعبد العظيم انيس و« في الأدب المصري المعاصر » لعبد القادر القط (وكلاهما صدر عام ١٩٥٥) .

ظلت هذه الكتب الأربعة - في حقيقة الأمر - نموذجاً مستمراً لنقد الجيل الماضي مما يمكن ادراجه تحت عنوان « التعاطف مع الجديد » أكثر منه نقداً جديداً ، أياً كانت « التنويعات » الفكرية أو الموسيقية المختلفة ..

فكتاب الدكتور محمد مندور « قضايا جديدة في أدبنا الحديث » (١٩٥٨) وكتابا لويس عوض « دراسات في أدبنا الحديث » (١٩٦١) و« دراسات عربية وغربية » (١٩٦٥) وكتاب عائشة عبد الرحمن عن نازك الملائكة « الشاعرة العربية المعاصرة » (١٩٦٣) وكتاب جليل كمال الدين « الشعر العربي الحديث وروح العصر » (١٩٦٤) وكتاب محي الدين صبحي عن « نزار قباني شاعراً وانساناً » (١٩٦٤) ، هذه كلها مضت في التيار نفسه بشقيه ، الايديولوجي حينا والجمالي احياناً ، ولكنها تصب في نهر « الانطباعية » على صعيد التذوق ، و« التقليدية » على صعيد التحليل .

وسوف نلاحظ دون عناء ان هذا التيار « مستمر » في اجيال اكثر شباباً من النقاد اللاحقين ، فهو ليس تياراً مرتبطاً بمرحلة انتهت (ففي ظلال التخلف نحيا عدة عصور في وقت واحد) وانما هو تيار مستمر استمرار الشعر الذي يواكبه والمعطيات الحضارية التي اثمرته . كذلك علينا ان نلاحظ ان هذا « النقد » أدى في مرحلة سابقة دوراً بالغ الأهمية ، سواء بثقل الأسماء الكبيرة التي تقدمته دفاعاً عن الجديد ، أو بحرث الأرض أمام النقد الجديد نوعياً .

غير أننا ينبغي ان نحتفل عام ١٩٥٩ بكتاب صغير (هو في الأصل مقال مطول في مجلة « آفاق » اللبنانية) للدكتور أسعد رزوق عنوانه « الاسطورة في الشعر المعاصر ـ الشعراء التموزيون » هو البداية الحقيقية للنقد البنيوي لهيكل القصيدة من داخلها . وقد جاء كتاب الدكتور مصطفى بدوي « دراسات في الشعر والمسرح » (١٩٦٠) تعميقاً حيوياً للمنهج ذاته في التطبيق على مادة مغايرة . وهو العام نفسه الذي صدر فيه كتاب جبرا ابراهيم جبرا « الحرية والطوفان » وأيضاً كتاب خالدة سعيد « البحث عن الجذور » وكذلك « الشعر في معركة الوجود » لمجموعة من النقاد العرب صدر عن دار مجلة « شعر » .

كان هذا هو الاتجاه « الحديث » بحق في النقد الجديد بتياراته المتنوعة . وبولادة هذا الاتجاه الذي نجد له تأصيلاً اكاديمياً شبه مجهول للدكتورين مصطفى ناصف ولطفي عبد البديع (رغم التطبيق على مادة شعرية قديمة) اصبح النقد التقليدي « الجديد » في مأزق حقيقي .

حاولت بعض الاضافات انقاذ هذا النقد ، باجتهادات لا تخرج على اصوله من حيث الجوهر ، ، ولكنها تمد قارباً للنجاة . كانت المحاولة الاولى لنازك الملائكة في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » الذي ضبطت فيه اوزان العروض الجديد بطريقة تبدو فيها كما لو كانت تريد أن تصبح « الخليل بن احمد » للشعر الجديد ، بحيث يصبح كتابها ـ مرة اخرى ـ

نهاية المطاف ، من يخرج عليه معرض لهدر دمه الشعري بسبب ما يمكن تسميته تجاوزاً بالكفر الفني أو المروق .

وكانت المحاولة الثانية للدكتور محمد النويهي في كتابه « قضية الشعر الجديد » (١٩٦٥) فحاول المروق من التفعيلة الواحدة الى النبر ، ولكن دون الخروج على « مطلق » الموسيقى . وقد طبق النويهي فكرته من النبر على تراثنا الشعري القديم في مجلدين كبيرين ، فلم يشذ على « قواعد الاذن » متمهلاً مع « الايقاع » الذي يقارب الرقص بمختلف اعضاء الانسان . وهي فكرة « طريفة » ولكن لا علاقة جذرية لها بالحداثة .

وكانت المحاولة الثالثة للدكتور عزالدين اسماعيل في كتابه « الشعر العربي المعاصر » الذي حاول ان يقيم فيه جسراً بين التعبير وادواته المختلفة حتى انه خصص فصلاً للاسطورة . ولكن مشكلة الدكتور اسماعيل هي انه بذوق متوسط وأفكار مستعارة يوفق بين ما يستحيل توفيقه . انه « مع » الشعر الجديد ومع « المناهج العصرية في الغرب » ولكنه لا يصوغ « التركيب » من داخل القصيدة العربية الحديثة .

وكانت المحاولة الرابعة شبيهة بمحاولة نازك الملائكة ، وهي كتاب مصطفى جمال الدين « الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة » الذي صدر للمرة الاولى عام ١٩٧٠ ثم صدرت طبعته الجديدة عام ١٩٧٤ . على أن « تاريخية » بحث جمال الدين تضع امام الشعر احتمالات للتطور وآفاقاً قد لا تخطر على بال .

تلك هي المحاولات الاربع « الوسطية » التي حاولت انقاذ النقد التقليدي مع المأزق . وربما لاحظنا على كتاب حسين مروة « دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي » (١٩٦٥) وكتاب زكي نجيب محمود « وجهة نظر » اقتراباً من موقعين فكريين متناقضين ، لحدود هذا الوسط المؤلم .

على أية حال ، فإن ما لا يدركه بعض شعراء الحداثة أنفسهم ، والذين يتهمون « النقد الحديث » بالتقصير ، لا يشيرون مطلقاً الى هذا

الصراع الخفي في صفوف النقد الجديد .. فالحقيقة هي أن الحداثة في النقد تعاني كالحداثة في الشعر تماماً . واننا نستطيع ان نحصي مئات الدراسات الفردية في المجلات الادبية المتخصصة لنقاد حديثين لم يتيسر لهم جمعها في كتب .. في « الاداب » و « مواقف » و « الموقف الادبي » ، في « الكلمة » و « الشعر ٦٩ » اللتين كانتا ، في مقالات ايليا حاوي وخالدة سعيد ورشيد ياسين وغيرهم . ومع هذا لم تنقطع المؤلفات النقدية « الحديثة » التي تفرعت من الاتجاه الوليد بين عامي ١٩٥٩ و ١٩٦٠ والتي تناولت الشعراء كأفراد أو كتيارات في كتب أو اطروحات . وبهذه المناسبة فما أغنى مكتبات الجامعات العربية والأجنبية بأطروحات لم تنشر ، هي مساهمات غنية لحركة النقد الجديد . وان كان المأزق الموضوعي الذي تواجهه هو دورانها حول ثيمات أو اشخاص بعينهم .

لقد استمر الاتجاه « الحديث » في صراعه المستميت من اجل الحياة والنهضة ، متفرقاً مبعثراً كما في كتاب « الفترة الحرجة » لرياض نجيب الريس (١٩٦٥) ، أو « دفتر الثقافة العربية الحديثة » لعصام محفوظ (١٩٧٣) أو ضمن جهد شخصي في كتب مستقلة لرجاء النقاش « أدب وعروبة وحرية » و « أدباء ومواقف » (١٩٦٥) أو ضمن تيار يشقه كاتب هذه السطور في « شعرنا الحديث الى اين » (١٩٦٨) و « ادب المقاومة » (١٩٧٠) و « التراث والثورة » (١٩٧٣) .

وحين نتوقف عند المترجمات النقدية في هذه المرحلة سوف يسترعي انتباهنا بالضرورة « الاختيارات » وما تدل عليه من « حداثة » المنبع .. وبالتأكيد المصب . فلم تكن صدفة ان شاعت كتب مثل « شعراء المدرسة الحديثة » لروزنتال (١٩٦٣) و « الشعر والتجربة » لارشيبالد مكليش (١٩٦٣) و « الشعر والتأمل » لهاملتون و « الشعر » للويز بوجان (١٩٦١) و «مبادىء النقد الأدبي » لريتشاردز و « العلم والشعر » لريتشاردز أيضاً و « دراسات في النقد » لآلن تيت (١٩٦١) و « بودلير »

لسارتر (١٩٦٥) و « الحياة والشاعر » لستيفن سبندر و « في الفلسفة والشعر » لهيدغر . وغيرها كثير . وسوف نلاحظ ان المجددين من امثال جبرا ابراهيم جبرا وسلمى الجيوسي وادونيس وانسي الحاج وعصام محفوظ هم الذين نقلوا « النقد الجديد » الى العربية . ولن يتصور احد ان هذه الترجمات وغيرها مرت وكأنها لم تكن .

ولكن الأهم هو العثور بين غابات الشوك على الأزهار القليلة التي اينعت وأعطت ، تفاعلت مع الشعر الحديث من خلال الحداثة ذاتها لا بواسطة الذوق التقليدي او محاولات الانقاذ . هذه الازهار هي التي لها المستقبل ، مهما كابدت حتى من انكار حلفاء المصير ، من انكار الشعراء انفسهم ، حلفاء النهضة والثورة الحضارية .

اننا لو جمعنا النقد الحديث بحق ، لوجدناه كالشعر الحديث بحق ، نادراً ولكنه حاضر . وحضوره « صراعي » وليس ساكناً .. انه حركة داخل القصيدة التي تحولت الى ما يشبه الحلم والكابوس معاً ، من داخلها لا يبحث عن عناصر الاسطورة بل عن ادوات الشاعر في تجسيد الاسطورة ، في تحويلها من الخيال المحلق والذاكرة المكتنزة الى فعل .

وحضور النقد الحديث كحضور الشعر العربي الحديث ، حركة داخل الزمان والمكان في محاولة جسورة لتخطيهما الى عمق الأرض واعالي السماء ، الى عمق اعماق النهضة وأعلى مرتفعات الثورة . لذلك فهو حضور فاعل ، ببطء ربما ، ولكنه فاعل في تحويل مجرى الشعور العربي ، حتى لا تنقطع اوصال النهضة ولا تتمزق شرايين الثورة .. فالجسر الحقيقي بينهما هو الانسان ، هو الطاقة البشرية ، التي يغذيها النقد بحداثة الشعر .. فلا تتعارض التكنولوجيا مع القيم ولا تتناقض الايديولوجيا مع الحرية .

ان النهضة لا تتقدم تلقائياً في ما يشبه الحتمية ، والحضارة لا تتأثر بمجرد الاستخدام الميكانيكي للآلات ، والثورة لا تنجز مهامها بالأدعية

والأمنيات . بل الانسان ، هو صاحب المعجزة ، قبل الشعر والنقد ، ولكن المعجزة لا « تتحقق » الا برفقتهما وبعدهما .. حين ينتصر العقل الجديد والوجدان الجديد ، نهائياً ، على فجوة الانحطاط .

(٢٢)

بين كتاب « الشعر في معركة الوجود » الذي صدر عن دار مجلة شعر في بيروت عام ١٩٥٩ وكتاب « الشعر والفكر المعاصر » الذي صدر عن وزارة الاعلام العراقية في بغداد عام ١٩٧٤ اكثر من وجه للتأمل والمقارنة .. رغم المسافة الزمنية بين الكتابين والتي تبلغ خمسة عشر عاماً .

وهي المسافة التي يمكن ان يقال انها تضم اخطر التطورات التي عرفها الشعر والنقد العربي الحديث .

من زاوية ما يمكن القول ايضاً إن هذه المسافة ، بمطالعة الكتابين ، تبدو كما لو كانت عدا تنازليا ، على صعيد النقد ، يصل بنا الى حدود الرجعة الى الوراء .. فقد ضم الكتاب الأول القديم مجموعة من الأبحاث النقدية حول أهم علامات الشعر الحديث في ذلك الوقت ، تجمعها حدود دنيا من حداثة المنهج ومعاصرته . ولم يكن غريباً أن نقاد « الشعر في معركة الوجود » هم أصلاً الذين نقلوا الى العربية أحدث منجزات التكنيك الشعري والنقدي في الغرب ، عن الالمانية والفرنسية والانكليزية . ولم يكن غريباً أيضاً ان بعضهم مارس الخلق الشعري واقتحم أحياناً مغامرة التجديد الى حدها الأقصى .

الكتاب الآخر « الشعر والفكر المعاصر » يضم أقلاماً مهمة ، ولكنها متفاوتة الخبرة والوعي والثقافة ، والأهم انها متفاوتة المنحى النقدي في فهم الشعر وتذوقه فضلاً عن تقييمه .

الكتاب الأول يكاد يومىء بارهاصات الحداثة في النقد ، وهو التيار الذي لا زال الأضعف نسبياً بين التيار التقليدي المتنكر في ثياب التجديد والتيار التوفيقي الذي يحاول الالتقاء مع التجديد في منتصف الطريق ،

كحل وسط بين التقليد والحداثة . اما الكتاب الآخر ، فهو « نموذج » لمعانقة التقليديين والوسطيين ، وضعف التيار «الحديث». هذا الكتاب الأخير هو تجسيد حي لصراع المتناقضات في صفوف نقد الشعر « الجديد » ، ولا يعبر بأية حال عن تراجع ما من جانب تيار الحداثة في النقد .

وما قصدته بكلمة « ضعف » توصيفاً لهذا التيار ، هو أنه لم يستطع بعد أن يكون سيد الحلبة ، لا لأسباب كامنة فيه ، بل لأسباب تتعلق بالحركة العامة للعقل والوجدان العربي المعاصر ، أي تلك الرقعة القارئة والمتذوقة للشعر الحديث من العرب المعاصرين . انه ضعف الموقف والحجم في ظل ما يمكن تسميته بعلاقات القوى الثقافية في الوطن العربي ، ولا علاقة له بالقدرة او الكفاءة او الموهبة .

وهو في ذلك يكاد يكون شبيهاً بتيار الحداثة في الشعر نفسه ، اذ هو التيار الأكثر امتناعاً عن تجاوب القطاعات الواسعة من القراء . غير ان هذا التشخيص « الواقعي » لكل من الشعر والنقد الحديثين ، لا ينفي الأثر الواقعي أيضاً لكل منهما ، على مجرى التطور النوعي لكل من الشعر والنقد ، أي أن الشعر الأكثر حداثة يمارس تأثيراً مؤكداً على تطور الخصائص الجمالية للقصيدة الحديثة ، وكذلك النقد . بينما يمارس الشعر التقليدي المتخفي في رداء التجديد ، وكذلك النقد المواكب له ، نفوذهما على الذوق العام مباشرة . لذلك كان من السهل على النقد التقليدي « المتعاطف » مع التجديد ، والنقد الوسطي الذي يحاول انقاذ ما يمكن انقاذه ، ان يصاحبا الرأي العام دون شذوذ او مصادمات .

ولو أننا تصفحنا كتاب « الشعر والفكر المعاصر » جيداً ، لاكتشفنا مقالين على سبيل المثال ، أولهما للدكتور عناد غزوان اسماعيل والآخر للدكتور عبد الواحد لؤلؤة ، ينتميان من موقعين مختلفين الى تيار الحداثة . فإذا قارنا بينهما ومقالين آخرين ، أحدهما للدكتور أحمد كمال زكي والآخر

لعبد الكريم غلاب .. سوف نكتشف أية ثغرة واسعة بين المنهجين ، رغم وحدة الموضوع .

مقال عناد اسماعيل مثلاً يناقش « الشكل والمضمون في الشعر العربي المعاصر » فيؤرخ لتطور القصيدة العربية الجديدة حتى مرحلتها « الحضارية » ولا ينتهي باحكام خارجية ، بل بكشوف للسياق الداخلي للقصيدة . بينما مقال عبد الكريم غلاب « تأثير الحركات الفكرية على الشعر العربي » يجرب المحاولة ذاتها ، ولكن من زاوية مؤثر خارجي مستقل هو « الفكر » السياسي والاجتماعي ، وليس بأية حال الفكر الشعري او الفكر الجمالي في الشعر .

مقال احمد كمال زكي عن « المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي الحديث » وهو نفسه عنوان مقال عبد الواحد لؤلؤة الذي استبدل الحديث بالمعاصر .. ولكننا نلاحظ ان المقال الأول يتناول المؤثر الخارجي بمعزل عن عملية الابداع ذاتها ، بينما يتناول المقال الثاني عنصر التأثير الأجنبي كأحد عناصر التفاعل الخلاق داخل القصيدة . من هنا ، ينتهي البحث الأول الى توصيف اكاديمي لهيكل الشعر ، بينما ينتهي الآخر الى ينابيع الرؤى .

والفرق الأهم في المثالين السابقين ، ليس بين ثقافة ناقد وثقافة الآخر ، بقدر ما هو نوعية الانتماء الى تيار في نقد الشعر دون الآخر . ربما قرأ الجميع ثقافة واحدة ، وربما لا تتفاوت بينهم الموهبة كثيراً ، ولكن خبرة التذوق واصالة الارتباط بالعصر هي التي تفرقهم كثيراً كثيراً .

* * *

عندما لا يصبح النقد « هامشاً » أو حاشية للعمل الشعري ، يبدأ الخطوة الأولى نحو النقد الحقيقي الذي هو ـ شاء البعض أو لم يشأ ـ خلق وابداع ، تنتظمه كافة مراحل وتفاعلات العمل الفني ، سواء على صعيد التكوين النفسي والعصبي ، أو على صعيد التجربة الجمالية

بمختلف ظواهرها وخفاياها .

وعندما يتعاطف النقد مع « الجديد » ويصبح نصيراً له ، فإنه يخطو الخطوة الثانية نحو جوهر الابداع ، لأن كل خلق حقيقي ـ في النقد كما في سواه ـ هو من احدى الزوايا اقتحام للمجهول ومغامرة للكشف .

وعندما يصبح النقد نفسه جديداً ، ويحتمل في سبيل رؤياه ، مجافاة الذوق العام وشبه الانقطاع عن القاعدة العريضة من المتلقين ، والاتهام التقليدي بالغموض والتعقيد ، فإنه علاوة على دوره الاجتماعي المباشر في تثوير النهضة وتجذير الحضارة يقوم بدوره في « تأسيس المستقبل » كثورة طليعية في مجال الادب وحقل الفن وميدان الثقافة عموماً .

وحداثة النقد ليست « انعكاساً » لحداثة الشعر ، بل هي مكافئة لها وند .. فليس هناك شعر عربي حديث بلا « رؤيا » ، وكذلك النقد العربي الحديث للشعر ، لا حضور له بغير الرؤيا . ولا شك ان الرؤيتين تتماسان وتتقاطعان ، ولكنهما مستقلتان .

فالحقيقة ، هي ان الناقد العربي الحديث ، لا « يفسر » رؤيا الشاعر الحديثة وكأنها حلم أو كابوس (مهما اقترب التشبيه من تخوم القصيدة) ، ومن باب أولى فهو لا « يدافع » عن هذه الرؤيا أو « يهاجمها » .. بل هو يدخل معها في حوار يغنيهما معاً ، بالسلب والايجاب . وحصيلة الحوار تغني الشعر والجمهور والثورة . تظل القصيدة مونولوغا حتى ولو قرأها مليون متذوق ، الى ان يأتي النقد ـ صاحب الرؤيا ـ فيصبح الأمر ديالوغا متعدد الأطراف .

تتشابه رؤيا الشاعر الحديث ورؤيا الناقد الحديث ، بتشابه « المادة المركبة » التي ينسجانها كل وفق بناء مختلف عن الآخر . وفي أزمنة مضت تشابه البناء ذاته ، لو تذكرنا « فن الشعر » لهوراس و «فن الشعر » لبوالو . في زماننا المختلف نوعياً يزداد الأمر تركيباً .

واعظم منجزات شعرنا الحديث ـ من رواد الاربعينات الى الأجيال

التالية ـ هو « الرؤيا » وليس نقد السلطة او المجتمع الذي يمكن ان يردنا الى أبواب المديح والهجاء عند القدماء . والرؤيا تكاد تكون فناً مستقلاً بذاته لا علاقة له بالتراث ، تراثنا او تراث غيرنا ، فهي ابنة عصرنا وتجربته المكثفة البالغة التعقيد .. فكما نشأ الشعر على ايقاع البداوة الأولى ، وكما نشأت الدراما في احضان الديموقراطية الأثينية ، وكما نشأت الرواية في عصر النهضة وفجر القوميات والسوق البرجوازية والطبقة المتوسطة والرأسمالية ، كذلك انبثقت « الرؤيا » في هذا العصر ، مع احترامنا الكامل لجذورها وارهاصاتها عند الاستثنائيين في كل العصور ، والذين يؤكدون ـ فحسب ـ ميلادها الشرعي بين جدران عصرنا .

والرؤيا ، أينما ولدت ، ليست بعد الحرب العالمية الثانية ، ثمرة الجغرافيا ، بل وليدة التاريخ الكوني بأسره . ليست ابنة اوروبا او اميركا او روسيا ، بل فتاة العالم الحديث ، ابنة الحضارة « الانسانية » الحديثة التي اتخذت مركزها الرئيسي الراهن في الغرب لأسباب « تاريخية » أيضاً . ولكن هذه الأسباب لا تحول دون انتساب المتخلفين او المقهورين في العالم الثالث والرابع والخامس عشر من الانتساب اليها . انها بطاقة هوية عالمية ، ومن يستطيع انجازها محلياً ، فلن يطارده احد .

ورغم عمق المصدر الاجتماعي لهذا الوافد الجديد الا ان ذلك ليس شفيعاً لاحدى الطبقات ان تحتكره ، فهو ثمن التطور الكيفي للعالم الحديث والذي يتجاوز حجمه تطورات البشرية كلها طيلة عشرين قرناً . فكما ان الشعر قد اتسع على مدى التاريخ لاحلام مختلف الطبقات ، وكذلك الملحمة والتراجيديا والكوميديا والرواية والقصة القصيرة ، فإن الأمر نفسه ينطبق على « الرؤيا » واكثر : لأنها ليست « جنساً » أدبياً .

... بل هي « نظام » لعلاقات البنية الفنية ، تسود الشعر والمسرح والقصة والنقد ، وقد يؤسسها أزرا باوند الفاشي وت .س . اليوت

الكاثوليكي وصامويل بيكيت العبثي وكافكا العدمي واراغون الماركسي . اقرب التشبيهات المجازية اليها هو « المونولوغ الداخلي » عند فرجينيا وولف وجيمس جويس و « الزمن » عند بروست ، و« اللغة » عند يونسكو و « الطقوس » عند جان جينيه .. هذه كلها ادوات « تعبير » تنسلخ عن اصحابها الأصليين وتمتد في اعمال غيرهم ، شعراً ونثراً ، مهما عالج هذا « الغير » اطروحات جمالية مختلفة تماماً عن السياق « الأصلي » لاداة التعبير .

الرؤيا ليست جنساً أدبياً وليست اداة تعبير، ومن ناحية اساسية ليست « وجهة نظر » . بل هي نظام جديد نوعياً لخلق العناصر الفنية ونقدها على السواء . هذا النظام يختلف من الشاعر الى المسرحي الى الروائي الى الناقد ، ومن شاعر الى آخر ومن مسرحي الى آخر ومن ناقد الى آخر بل ربما من قصيدة الى أخرى ومن رواية الى أخرى للشاعر أو الكاتب نفسه ، ولكنه « حاضر » . وبحضوره ينتسب العمل ، أياً كان نوعه ، الى روح العصر وجوهر الحضارة : الحداثة ، التي هي في خاتمة المطاف « عصر نهضة جديد » لا يقتصر على الغرب ولا على البرجوازية في ضوء الانقلاب الالكتروني في العلوم الاقتصادية والطبيعية والاجتماعية . وهو الانقلاب الذي جسدته ثورة المواصلات وقوى الانتاج فيما جعل العالم « قريتنا الكبرى » كما تنبأ ويلز..

وكما كان دخول الرواية فالمسرح الى صلب النهضة العربية الحديثة « ثورة حضارية » لم تمس جذور الشعر ، فإن « الرؤيا » التي تمخضت عنها ثورة الشعر العربي الحديث ، وبرفقته النقد ، هي انجاز حضاري باهر .. مهما كان سابقاً على تطور الذوق العام .

ومن العبث البحث عن اسجاع الكهان لتبرير ما يسمى خطأ قصيدة النثر ، كالبحث عن خيال الظل لتبرير الدراما ، أو البحث في التوراة والانجيل والقرآن ، لتبرير ما يسمى خطأ أيضاً بالشعر المنثور او النثر

الشعري ، أو البحث في مقامات الحريري والهمذاني لتبرير القصة . الرؤيا مرحلة كيفية تماماً في تاريخ الأدب ولم تؤت كل ثمارها بعد ، حيث يتوقع الكثيرون ان تنهار الحواجز بين مختلف « اشكال » الكتابة وانواعها واجناسها .

والرؤيا في النقد هي اعظم انجازات هذا الجيل ، فهي التي انقذت النقد العربي عموماً من آفة التسلق على الأدب كالنباتات الطفيلية ، وهي التي ردت الشعر الى الشعر ، وهي التي اقامت الجسور القليلة ـ رغم ضعفها ـ بين الشعر والثورة من ناحية والشعر والأمة من ناحية أخرى . رؤيا النقد الحديث في جيلنا هي التي ربطت ـ بقدر ما تستطيع ـ بين نهضتنا والحضارة الحديثة في العالم .. فلم يعد النقد شرحاً على المتون ، بل فناً من الفنون يصدم القصيدة او يصطدم بالقارىء ، ولكنه في جميع الأحوال يحفر ـ ببطء ـ المجرى الأكثر عمقاً للعقل والشعور العربي في أرض المستقبل .

(٢٣)

لنقل ان الحداثة في النقد كالحداثة في الشعر ليست أقوى التيارات من حيث الفعالية والتأثير على الذوق العام ـ باستثناءات نادرة ـ وإن كانت أقوى التيارات من حيث الفعالية والتأثير على التطور النوعي الخاص بكل من الشعر والنقد .

وهو التطور الذي وصل بهما معاً الى تخوم « الرؤيا » التي تعد ، على صعيد الفن عامة ، أحدث منجزات الحضارة المعاصرة .

وكما ان الرؤيا ليست ايديولوجية ، فإنها أيضاً ليست قالباً جمالياً للتعبير ، وكما انها مقولة عالمية لا تحتكرها جغرافيا الغرب ، فإنها أيضاً مقولة شاملة لا تحتكرها احدى الطبقات . وكما أنها مقولة عامة لمختلف الفنون لا يتخصص فيها نوع أدبي معين ، فإنها كذلك تتسع للإبداع

الفني والنقد الخلاق على السواء .

ومن ثم كان من الممكن بل من الضروري وأكاد أقول من المحتم أن تكون « اطاراً » يسمح لنفسه بصراع البيئات المختلفة والطبقات المتباينة والأجناس الأدبية المتنوعة . وهي في ذلك تشبه منجزات العلم في العصر الحديث ، كالسبر نطيقا في المستوى النظري والكمبيوتر في التطبيق. انهما بلا جنسية ولا ايديولوجيات ولا تفرغ لمجال ما دون غيره من المجالات ، ولكنهما يستوعبان الصراع بين مختلف الاطراف والايديولـوجيات والمجالات و « يستخدمان » لمختلف الاغراض والاهداف .

هكذا « الرؤيا » في الشعر والنقد ، رغم الاستقلال النسبي للعلوم الانسانية ، فهي قد تكون رؤيا اوروبية وقد تكون رؤيا العالم الثالث وقد تكون رؤيا عربية ، وربما كانت رؤيا عدمية او ثورية او بين بين حسب « نظام العلاقات الداخلية » في العمل الفني او العمل النقدي . انها « البناء الحديث » و« الروح الحديثة » دون أية تجسيدات يمليها الطابع البيئي او الايديولوجي او النوع الأدبي او الشخصي الذي يميز بين شاعر وشاعر وبين ناقد وآخر بل وبين قصيدة وقصيدة لشاعر واحد وبين نقد وآخر لناقد واحد .

والرؤيا هي الضربة القاضية التي وجهها جيلنا في الشرق والغرب لازدواجية الشكل والمضمون التي انهكت الخلق والنقد والتذوق دهوراً بعد دهور. ولربما تصبح ـ تاريخياً ـ بمثابة المقدمة لعصر «الكتابة» الجديدة كيفيا ، التي تنهار فيها للمرة الأخيرة الحواجز الموهومة بين الشعر والنثر وبين القصة والمسرحية وبين الخلق والنقد ، بل ـ ومن يدري ؟ ـ بين الكتابة والفنون الأخرى .

ولقد بدأت « المغامرة » فعلاً لدى بعض الاتجاهات الطليعية هنا وهناك بحيث اضحينا نلاحظ تفاعلاً مدهشاً بين « أشكال » الفنون المختلفة ، وبينها وبين النقد .. الذي نقرأ بعضه من الآن « على هيئة »

مسرحية او رواية .. ولكن المستقبل وحده هو الذي يدخر امكانات لا يبوح بها الحاضر الا همساً ، حيث تتحول مغامرة الشكل (اللغة ، الأسلوب ، النسق) من صعيد الجمال الى مغامرة الروح على صعيد الحضارة .

* * *

الرحلة الطويلة والمعقدة الى « الرؤيا » في شعرنا ونقدنا الحديثين ، استوجبت المرور بالعديد من المراحل لدى مختلف الفرقاء المتنوعين ايديولوجياً والمتفقين مبدئياً على الحدود الدنيا للحداثة. كما استوجبت تغيير ادوات كل من الشاعر والناقد « الحديث » اكثر من مرة على طول الرحلة .

ان الشعر العربي « الجديد » قبل ثلاثين عاماً ، لم يولد « حديثاً » منذ البدء . كان اغلبه ولا يزال بعضه الى الآن (وهو الأقوى لدى الرأي العام) شعراً غنائياً ، بكل ما تعنيه « الغنائية » من ايحاءات وظلال رومانسية واحياناً كلاسيكية . ولا نتكلم هنا عن الشعر الرديء . بل عن افضل النماذج التي تشكل العلامات البارزة في مسيرة التطور . ولا شك ان « الاختلاف » الوزني - ولا اقول الخروج العروضي - عن مسيرة الشعر العمودي ، وما رافق ذلك الاختلاف من استخدام حر لمفردات الحياة اليومية ، قد منح القصيدة الغنائية العربية الجديدة مذاقاً لم تعرفه القصيدة الغنائية العربية في الماضي القريب والبعيد . ولكن هذا المذاق « الجديد » لم يكن بأية حال مرادفاً للحداثة .

كذلك ، فحين أسهم المصطلح الوزني الجديد في تحرير القصيدة العربية من قيود « الانشاد » القديم ، تمكن الشاعر من ادخال العنصر القصصي ثم الدرامي الى بنية القصيدة ، على نحو مختلف كثيراً عما كانت عليه القصة الشعرية أو الملحمة القديمة . لقد كان ذلك أول امتزاج بين الأقصوصة والقصيدة ثم بين المسرح والشعر . وهو الأمر الذي شحن

القصيدة الجديدة ببعض التوتر والموضوعية الفنية التي تباعد بينها وبين الانشاد ، ولكنها في الوقت نفسه لا ترادف الحداثة .

رغم ذلك نستطيع ان نلتقط بذوراً قليلة لمفهوم الحداثة لدى بعض الرواد الذين سيثابرون في ما بعد على انضاج « الرؤيا » باختلاف اشكالها ، كبدر شاكر السياب وخليل حاوي وادونيس وصلاح عبد الصبور .. انهم لم يتوقفوا في انتاجهم الباكر عند حدود الهيكل القصصي او الدرامي او المفردة الشعبية للانتقال من الغنائية الى الحداثة ، بل استلهموا على نحو غامض بعض عناصر « الرؤيا » .. التي قد نلاحظها في ذلك الوقت المبكر ، وبصورة بدائية ، في التكرار الموسيقي لبعض الكلمات الموزونة بطريقة الصلاة او الاستغاثة . وفي الرمز الاسطوري الذي لا يحكي قصة ولا يقدم قناعاً لوجه مستعار ، بقدر ما يولد ايحاء بالفعل ، بممارسة الفعل ، سواء كان فعل الحب او فعل الخصب او فعل البعث او فعل الموت ، انه ايحاء يشبه التنويم . وفي التركيب التاريخي للصور والموروث ، كانت البداية تقليداً ومحاكاة للغرب من ازرا باوند الى سان جون برس مروراً متمهلاً جداً عند اليوت .. حيث كان « التضمين » التراثي من الحضارات الشرقية ، وتفجير الشعر من قلب النثر . وتلك بضاعة ردت الينا ، فكان الالتفات الى التوراة والانجيل والقرآن ، الى سليمان الحكيم ومراثي أرميا ونشيد الانشاد ، الى عظة الجبل ورؤيا يوحنا اللاهوتي وإرم ذات العماد . بل ما قبل وما بعد ، من بابل واشور وفينيقيا والفراعنة ، وعلى محاور سدوم وعمارة والفداء والبعث والقيامة من بين الأموات . كان مضحكاً ومؤسياً أن « ننقل » تراثنا من غيرنا . كانت رؤاهم ، اولئك الغربيون للشرق ، تقليداً قديماً تختلف مراميه وابعاده من عصر الى آخر ، ومن جيل الى جيل . ولم تكن الحداثة قط ان نحاكي « الجسد » وننسى الروح ، ثم نفاجأ بأن الجسد جسدنا والروح ليست لنا . على أية حال فقد استرد الشعراء العرب الحديثون ، على استحياء ،

بضاعتنا من الغرب .. وكان ذلك موقفاً راديكالياً ، غيرواع في البداية ، من التراث . كان ذلك أيضاً استرداداً للذات من العدمية القومية .

وكان من الطبيعي ان يتطور هذا الموقف لأن يصبح أحد تقاليد الرؤيا الحديثة ، « بإحياء » القيم والرموز والشخصيات « التراثية » المعاصرة .. فلا تعود مجرد « اقنعة » او شخصيات روائية ، بل لحم الرؤيا ودمها .

المهم ان ذلك كله لم يتم دفعة واحدة ، وقد استوجب تغييراً جذرياً في « ادوات » الشاعر .

هكذا اصبح المطروح مباشرة على النقد « الحديث » هو تغيير الأدوات ، لاقامة الحوار بين رؤيا الناقد ورؤيا القصيدة .

فنقد الشاعر العربي الحديث مر هو الآخر بعدة مراحل في طريق « الرؤيا » .. فكما كانت القصيدة « الجديدة » غنائية ، كان النقد « الجديد » انطباعياً ، يتلمس تخوم الوزن واتساقه مع المعنى العام الساري في القصيدة والخيال الشعري المجزأ صوراً تتكامل من بيت الى آخر .

وكان هذا بغير شك نقداً جديداً ، لا بتجاوبه وحماسه للشعر الجديد ودفاعه عنه فحسب ، بل بمحاولة مواكبته عن قرب . ولكن ما أبعد الانطباعية عن الحداثة ، رغم تنوع الأزياء التي ارتداها النقد الانطباعي الجديد ، فهو تارة « واقعي اشتراكي » وأخرى « نقد موضوعي » حسب التسمية العربية التي اضفاها رشاد رشدي على ما يسمى بالنقد الجديد في بريطانيا واميركا منذ كوليردج وارنولد بينيت حتى اوستن وارين ورينيه ويلك . ولكن الحقيقة ، ان هذا النقد بجناحيه الشرقي والغربي ، كان في التطبيق العربي نقداً انطباعياً .. لا بالمعنى الأوروبي لهذا المصطلح ، وانما بمعنى يخصنا نحن ، معنى اقرب الى « التذوقية » الواقعة على الحافة الحرجة بين التأثيرية والتعبيرية .

كانت فترة المخاض الأليم للحداثة في النقد ، حيث لم يعد ممكناً العودة الى قياس البيت ومكانه في القصيدة ، وقياس القصيدة ومكانها في الشعر ، حسب الحكمة البليغة والمعنى الجميل والايحاء المؤثر . اصبح مطلوباً كما في نقد العراقيين : جبرا ابراهيم جبرا (خصوصاً في كتبه الثلاثة « الرحلة الثامنة » ، « الحرية والطوفان » ، « النار والجوهر ») وعزيز السيد جاسم في كتابه الاستثنائي « دراسات نقدية في أدبنا الحديث » ورشيد ياسين في كل ما كتب عن الشعر .. واصبح مطلوباً كما في نقد السوريين : صدقي اسماعيل ومحيي الدين صبحي خاصة كتابه الأخير « الكون الشعري عند نزار قباني » وخالدة سعيد في كل ما كتبته عن الشعر .. واصبح مطلوباً كما في النقد اللبناني (نقاد مجلة شعر أساساً) .. واصبح مطلوباً كما في نقد محيي الدين محمد ، أن يتحول النقد الجديد من الانطباع الساخن الى التحليل البارد والتركيب الأكثر برودأ .

بدأت « الرؤيا النقدية عند جيلنا على استحياء ، وعلى مراحل ، بتحليل النص الشعري الى عناصره الأولية ، واعادة تركيبه - بالخلق - في صياغة نقدية جديدة ، تستلهم المادة الشعرية نسيجها وادواتها من ناحية وتستلهم « الفكر الحضاري » نسيجه وادواته من ناحية أخرى وتستلهم النهضة - عبر مسيرة الثورة - نسيجها وادواتها . ولم يكن هذا البناء للرؤيا الجديدة ، في جوهره ايديولوجيا . ولكنه اتسع لمختلف الصراعات ، وذلك بتحوله عن « المونولوغ » الى « الديالوغ » .. اي بتحوله عن الهوامش والحواشي والشرح على المتون ، الى كينونته المستقلة ذات الجسور مع الشعر والحياة وجمهرة القراء .

وبخروج النقد من سجن « الانطباعات » الى حرية البناء الموضوعي الرحيب ، كان عليه ان يبدأ رحلة ضبابية غائمة نحو « التركيب » ، لا لأن الشعر « الحديث » قد وصل محطة البناء المركب ، بل لأن الرؤيا النقدية

بطبيعتها لا بد وان تكون « مركبة » .

اي ان المصطلح النقدي لا يعود « معياراً » للجودة والرداءة في الشعر ، بل تفاعلاً مباشراً مع المصطلح الشعري ذاته .

من هنا لا تصبح « سوسيولوجيا الفورم » او البحث الاجتماعي للشكل تفسيراً ماركسياً للأدب ، ولا تعود « جماليات المضمون » تفسيراً اليوتيا للفن .. وانما يصبح الانسلاخ عن الشخصية في الابداع وتطهير العواطف في بوتقة العقل حتى لتصدر من الناحية الأخرى «معادلاً موضوعياً » متكافئاً مع العاطفة ، هدفاً نقدياً لا شعرياً فحسب كما يرى اليوت . بل ويصبح « النقد الموضوعي » هو الآخر (من كوليردج الى ويلك) بضاعة ، هي الأخرى ، ردت الينا .. فهذا النقد الذي يلم بأطراف المستويات المتعددة للبناء الفني ، لم يكن غـريباً قط عـلى القاضي الجرجاني .

وكما في الشعر كذلك في النقد . اي انه كما استعاد الشعراء الحديثون « الحضارة الشرقية » من اصولها اي اصولهم ، فتخلوا عن محاكاة الجسد الشرقي الذي تلبسته الروح الغربية في الشعر لأسباب خاصة بأزمة الحضارة الأوروبية ، وعادوا الى الينابيع دون التخلي عن الرؤيا الحديثة ، كذلك النقاد العرب الحديثون : يسارهم بدأ بمحاكاة كودويل وجورج طومسون ، وانتهى بارنست فيشر وغارودي ولوسيان غولدمان . ويمينهم بدأ بباوند وتوقف عند اليوت . وما وقع من « تطور » ليس زواجاً ايديولوجيا بين الفريقين ولا تبادلا للمراكز ، بل التقاء عميقـاً بين سوسيولوجيا الفورم وجماليات المحتوى .. حيث يسترد « النقد العربي الحديث » أعمق الجذور الضائعة ، وأغنى الرؤى المعاصرة .

... وحيث لا يصبح المصطلح النقدي « معياراً » ، بل « رؤيا » تشارك الشعر عملية الخلق عبر حوار مفتوح ، للمرة الأولى ، بين النهضة والثورة ، وبين المجتمع والحضارة .



الجـــديـــد



- ١ -

بين عامي ١٩٦٧ و١٩٧٩ اثنا عشر عاماً وعدة حروب وهزائم عربية . بين التاريخين أيضاً حروب وانتصارات غير عربية . بين التاريخين كذلك عدة متغيرات عميقة شملت العرب وغير العرب المنتصرين والمنكسرين على السواء .

ولكن لماذا العام ١٩٦٧ ولماذا العام ١٩٧٩ ؟ ألأنهما بالنسبة لنا نحن العرب ، هما على نحو ما تاريخ واحد ؟ فالهزيمة العربية المدوية - وفي القلب منها كانت الهزيمة الناصرية - لم تثمر العلقم إلا في معاهدة الصلح المنفرد ، بمعنى ان العدو انتظر أكثر من عشر سنوات ليجني ثمار حرب الأيام الستة . ألا يعني ذلك على نحو آخر أن مقومات الهزيمة ، رغم حرب تشرين الأول ١٩٧٣ ، بقيت كما هي في الجوهر ، حتى انها حين تكرست بزيارة رئيس أكبر دولة عربية للقدس المحتلة ، كانت تصرخ - تلك المقومات - بأنها الأقوى والأشمل والأعمق غوراً في أرض العرب ، من كافة المظاهر السطحية الأقرب الى المظاهرات في مقدمة جنازة ؟

وهل كان النموذج الناصري المهزوم عسكرياً واقتصادياً واجتماعياً في العام ١٩٦٧ نمطاً مصرياً خاصاً لا يقبل التعميم العربي ، وهل كانت مصر - تشرين الأول ١٩٧٣ والخيمة ١٠١ واتفاقية سيناء الثانية وزيارة

العدو واتفاقيات كامب ديفيد ومعاهدة واشنطن ـ مصر مصرية ، أم كانت مصر عربية شاملة ، مجرد نموذج رائد في النهضة والسقوط للعرب جميعاً ؟ .

والجواب ان الناصرية كانت نموذجاً لا حالة فردية خاصة بمصر ، فغياب الديمقراطية كهمزة وصل بين التحرير والتنمية كان أسلوب كافة الأنظمة « الاصلاحية » العربية . كما أن مصر ـ المعاهدة ، هي النموذج المكثف لكافة الأنظمة السلفية .. فالهزيمة في العام ١٩٦٧ وتكريسها في العام ١٩٧٩ كان انجازاً عربياً شاملاً تحتل فيه مصر موقع الصدارة والمسؤولية بحكم قيادتها للنموذجين الاصلاحي والسلفي معاً .

عروبة الهزيمة تكاد ترادف بمعنى ما عروبة مصر ، فأصل الأصول هو النمط الاقتصادي ـ الاجتماعي ، وفرع الفروع هو زيارة « اسرائيل » وتوقيع المعاهدة . النمط الناصري الغالب على مختلف الأنظمة الوسطية ، هو غياب الربط بين التحرر الوطني والتحرر الاجتماعي ، اي غياب الصيغة الديمقراطية القادرة وحدها ـ بمشاركة الجماهير المستفيدة من التحرر المزدوج ـ على صنع القرار وحماية تنفيذه . هذا النمط تحت اسماء مستعارة ، هو الذي رسخ الهزيمة ولا يزال ، في كافة النظم التي لم يحكمها عبد الناصر ، بل وبعد غياب الرجل بعشر سنوات .. ان القبول العربي التدريجي والشامل لما كان مرفوضاً من البعض وعبد الناصر بعده حي ، كقرار مجلس الأمن رقم ٢٤٢ ، قد أصبح القاسم المشترك ـ او الحد الأدنى ـ بين العرب جميعاً . الأمر الذي يعني انه الحد الأقصى لغالبية العرب .

مصر ـ السادات بدورها ، ليست اكثر من « نمط » . فالانفتاح الاقتصادي والتحالف مع أميركا واغتيال كافة أشكال الديمقراطية ودعم الاتجاهات الثيوقراطية وضرب العلمنة، كلها عناوين رمزية لأسلوب حياة وموت الأنظمة السلفية .. التي ترفض علناً الصلح مع العدو ، وتقبل علناً

أيضاً كل ما دعا اليه السادات في ذروة الحرب من مؤتمر جنيف الى الدولة الفلسطينية . يقبلون كل المقدمات ويرفضون بعض البعض من جزئيات النتائج وتفاصيل النهايات . وحتى هذه لا يرفضونها سراً .

على طول المسافة بين الهزيمتين ، كان النظامان ـ الاصلاحي والسلفي ـ يلتقيان في الارتباط البنيوي اخيراً ، بالسلسلة الاستعمارية لدورة رأس المال العالمي .. حيث القهر القومي والوطني والاجتماعي والفردي ، هو المسلسل الحتمي التابع ، الأمر الذي يكرس « زحف الهزيمة الطويل » في التخلف والدكتاتورية ونقصان السيادة الوطنية . وهو أيضاً الأمر ، الذي تتفرع عنه حروب القبائل والعشائر والطوائف ، وتغيير اتجاه البنادق الى حروب الأخوة . كما تتفرع عنه مذابح الفقراء على موائد الاغنياء ، ومجازر الحلفاء على موائد الأجنبي . يتدهور الاقتصاد ويتحلل المجتمع وتزدهر الأمية الأبجدية والأمية الثقافية . وتنقلب بعض القيم الأساسية رأساً على عقب في زمن قياسي .

حرب لبنان ، حرب مصر ـ ليبيا ، حرب الصحراء الغربية ، يكفي ؟ من كل صنف : في قصور الرئاسة وفي الشوارع (٣٠٠ قتيل في القاهرة وحدها بين ١٨ و١٩ يناير ـ كانون الثاني ١٩٧٧) وفي الخرطوم دورات دموية لا تنتهي منذ العام ١٩٧١ . خطف على الهوية الدينية والعرقية والسياسية ، من أقصى الشرق الى أقصى الغرب . ومن الشمال الى الجنوب تعذيب يفضي الى موت . ومن الكلية العسكرية في قلب العاصمة المصرية الى الكلية الحربية في قلب حلب السورية ، يستأنف المتطرفون الارهاب الديني وحمل السلاح . والسجن العربي يضيق بسكانه من العرب ، كالسجن الصهيوني تماماً . ومن المسجد الحرام الى المسجد الأقصى ، تأتي علامة المهدي المنتظر الذي لا يأتي . ترتفع اسعار النفط في بلاد النفط ، وأسعار القطن في مزارع القطن . وتغادر مياه النيل الوادي العطشان لتروي صحراء العدو ، تماماً كتحول النفط العربي الاسلامي في

انابيب اميركا الى قذائف اسرائيلية على جنوب لبنان .

... وما علاقة ذلك كله بالأدب والنقد ، تسألني ربما . وأقول لك سلفاً ، ان خط الانكسار العربي خلال تلك الفترة ، كان يتناقض بصورة مأسوية مع صورة العالم من حولنا .. فحين كانت تلتهب حرب لبنان عام ١٩٧٥ كانت فيتنام تحصل على استقلالها من اعتى قوة مسلحة في التاريخ المعاصر . وحين كان احدنا ينحني للعلم الصهيوني في مطار بن غوريون ، كانت الوحدة القومية بين شمال فيتنام وجنوبها قيد الانجاز . وحين كان العرب يقتتلون قبائل وعشائر وطوائف ، ويحرفون اتجاه البنادق عن العدو الواحد ، وحين كانـوا يستنزفـون دماء بعضهم البعض في المنـافي ومستشفيات الأمراض العقلية وأقبية التعذيب في السجون السرية والمعتقلات العلنية ، وحين كانوا يخطفون أنفسهم ويذبحون رقابهم ذبح الشاة ويلقون بها في الأنهر والصحاري والغابات ، وحين كانوا يتناسلون بسرعة وحشية لتنسي الليالي ما يجري في النهار ، فتصغر كسرة الخبز ويزيد عدد الذين لا يعرفون الألف من كوز الذرة ، ويقل عدد المستشفيات والمدارس والبيوت ، ويزيد عدد الكنائس والمساجد ... حين كان يحدث ذلك كله كانت انغولا تزيح عن كاهلها اركان امبراطورية دامت اربعة قرون ، وكان البرتغاليون يزيحون عن كاهلهم سطوة دكتاتورية دامت اربعة عقود . وكانت اسبانيا تتخلى عن صحراء المغرب ، بعد ان تخلت عن شبح فرانكو . وكانت ايران بشعبها الاعزل تسقط اقوى قلعة مسلحة في الشرق الأوسط . وكانت نيكاراغوا تطيح بالدكتاتورية المتوارثة .

كان خط الانكسار العربي يتناقض بصورة مأساوية مع بقية خطوط العرض والطول في خريطة العالم .. حيث يتلقى النمر الأميركي ـ والقط الصهيوني بالتبعية ـ ضربات هائلة ، بينما يقوم العرب دون غيرهم بتضميد جراح النمر الكسير والقط الهائج ، بدموع اطفالهم ودماء شبابهم وماء الحياة لاجيالهم .

... ثم تسألني ، ما علاقة ذلك كله بالأدب والنقد ، فأقول لك ثلاثة أمور :

● الأول اننا لسنا بدعا بين الأمم ، فبالاضافة الى خصوصية تجربتنا الأدبية والنقدية التي احتفلت بالانسان الاجتماعي - فرداً وجماعة وقضية - احتفالاً شديداً .. فإننا واجهنا طيلة الفترة الماضية ، والتي تبدأ بالهزيمة وتنتهي بتكريسها ، بما ووجه به أدباء العالم في الحربين الكونيتين الأولى والثانية ، وما استجد من حروب صغيرة هنا وهناك . ادب المقاومة ضد النازي هو الأدب الأميركي والسوفياتي والفرنسي بين العشرينات والخمسينات . بل حين خلفت الحربان آثاراً حضارية ونفسية مريرة ، ظهرت الموجة الوجودية في أدب الغرب كاحتجاج وتمرد بارزين .

فكم بالأحرى نحن العرب الذين خضنا حرباً مهزومة عام ١٩٦٧ وحرباً بديلة عام ١٩٧٣ وحرباً اهلية عام ١٩٧٥ ولا زالت هذه الحروب الرئيسية الثلاث - دعك من الحروب الأخرى - تنزف .

كان الأوروبيون والاميركيون والسوفيات منتصرين ، وينزفون ، فكم يكون الأمر بنا نحن المهزومين ؟ أفراداً ، كنا أو تجارب ، حكاماً كنا أو محكومين ، احزاباً كنا ، أو تيارات .

هل كان يمكن لأديب مصري ، مثلاً ، ألا يكتب ما كتبه جمال الغيطاني في « حكايات الغريب » و « ذكر ما جرى » ، أو محمد يوسف القعيد في « يحدث في مصر الآن » و « الحرب في بر مصر » وأمل دنقل في « العهد الآتي » وغيرهم وغيرهم . هل كان يمكن لكاتب سوري أو لبناني الا يكتب ما كتبته غادة السمان في « بيروت ٧٥ » و« كوابيس بيروت » وهاني الراهب في « الف ليلة وليلتان » و« شرخ في تاريخ طويل » وحليم بركات في « عودة الطائر الى البحر » و« الرحيل بين السهم والوتر » . وهل كان يمكن لافنان قاسم الا يكتب « الشوارع » و « النقيض » ، أو عبد الرحمن منيف « الأشجار واغتيال مرزوق » و « شرق المتوسط » ؟ هل كان

يمكن لسعدي يوسف ومحمود درويش الا يكتبا هذا « الشعر » دون غيره ؟ هل كان حيدر حيدر يستطيع الا يكتب « الزمان الموحش » وسعد الله ونوس ذلك « المسرح » وممدوح عدوان تلك « الفواجع » الشعرية اكثر من الشعر ؟ هل كان يمكن الا يظهر في لبنان شوقي بزيع والياس لحود ومحمد العبد الله ومحمد علي شمس الدين ؟ بل ، هل كان ممكن الا نشاهد اعمال مارون بغدادي وجورج شمشوم ورندة الشهال والطيب الصديقي وقاسم حول ورضا الباهي في المسرح والسينما والحياة ؟ .

وهل كان يستطيع الصمت الا ان يصبح لغة العصر العربي الجديد ، بموت غسان كنفاني ونجيب سرور وسجن اسماعيل المهدوي في المستشفى العقلي ، وموت ابراهيم مرزوق امام فرن وابراهيم عامر امام المطبعة ؟ وهل كان يمكن للغة الصمت الدموي الا ان تخترق الأسوار والمنافي .. ليكتبها الآخرون ؟ .

● الأمر الثاني ان هزيمة ١٩٦٧ لم تكن فقط هزيمة عسكرية على الحدود ، بل كانت هزيمة « رؤيا » في الفكر والفن داخل الحدود . واذكر الآن ، بكل المرارة ، انني حين قلت في خاتمة « المنتمي » ان الهزيمة قد انهت حياة حافلة لجيل كامل هو جيل نجيب محفوظ ، وان محفوظ نفسه قد كف برواية « ميرامار » عن العطاء عام ١٩٦٦ ، قوبلت آرائي بموجة عارمة من الاحتجاج والسخط . لم يكن احدهم يحب نجيب محفوظ اكثر مني ، وقد كنت أول من كرس لأدبه كتاباً كاملاً عام ١٩٦٤ . ولكني رأيت أيضاً أن الكاتب مهما كان عظيماً لا يتجاوز مقتضيات التاريخ وقلت ان محفوظ بنى هرماً شامخاً للرواية العربية ، وكفاه . واجدني في خاتمة كتابي « مذكرات ثقافة تحتضر » اكرر القول نفسه ، مضيفاً اسماء توفيق الحكيم ولويس عوض وحتى يوسف ادريس . ومرة أخرى يهاجمني البعض على تشاؤمي . كان ذلك منذ عشر سنوات . ماذا حدث خلالها ؟ هل كان علينا ان ننتظر تأييد هؤلاء « الكبار » لمسيرة الثورة المضادة الى تأييد زيارة

فلسطين المحتلة الى توقيع المعاهدة ، حتى نصرخ في صوت واحد : يا للعار ، لقد سقطوا ؟ هل كان علينا ان ننتظر الموقف السياسي المباشر للكاتب ، حتى نتعرف على انتهاء قدرته على العطاء ؟ اليس الأمر معهم يطابق ما حدث للنظام نفسه ، فلم تكن « المعاهدة » الا تتويجاً لهزيمة سبقتها باثني عشر عاماً ، تخللتها مسيرة كاملة من التفاصيل الاقتصادية والجزئيات الاجتماعية التي ادت في الخاتمة الى الهزيمة السياسية الشاملة ؟ هل يختلف الكاتب ؟ هل يفاجئنا ؟ ام ان « ادبه » كان جزءاً من المسيرة ذاتها ، احد عناصر الهزيمة ، المقدمة والنهاية ؟ .

انها نهاية رؤيا وجيل وطبقة ، ففي نبوءتهم للهزيمة كانوا اصحاب البيت الآيل للسقوط ، ولم يكونوا قط سكاناً . وكل ما حدث انهم استبدلوه بديكور بيت راسخ ، ولكنه ليس مؤسساً في الصخر ، فما ان جاءت الريح حتى اقتلعته من اساسه . كان مبنياً على الرمل .

هنا اقول ان هذه « النهاية » القديمة - الجديدة ، ليست خاصة بالأدب المصري وحده ، فهي نهاية رؤيا عربية وجيل عربي ونظام اجتماعي عربي . ولكن بعض الأقطار العربية خلت اصلاً من هذا الجيل . وبعضها الآخر بعيد اصلاً عن المواد المباشرة لامتحان التاريخ ، فالهزيمة العسكرية مثلاً لم تصب بلاده ، وناصر مثلاً أيضاً ، لم يحكمها .

ولكن هؤلاء أيضاً سقطوا في الامتحان دون حاجة الى خوضه . رؤياهم سقطت ، حتى ولو تكلموا عن الحب والحرية ومهما استخدموا من تعبيرات ثورية ، الى يومنا . ان فقدان الوعي اساساً ، بأن هزيمة القدس او القاهرة هي هزيمة « العرب » جميعاً ، هو فقدان للحساسية القومية ، احد العناصر الجوهرية في بناء أي ادب « جديد » . والافراح « القطرية » بانجازات اقليمية ، لم تكن اكثر من اعلان مدوّ بنهاية رؤيا وسقوط جيل .

هل نضع في حسابنا اعتباراً للذين شحنوا الفكر والتعبير بكل مقومات التخلف والدكتاتورية من ايقاع طائفي الى نغم عشائري الى عبادة الفرد الى

دعم كافة الجذور البعيدة التي اثمرت في غير بلادهم ، في النهاية ، اكثر اشكال الهزيمة صراخاً : المعاهدة ؟ هؤلاء ، وضعوا اسس المعاهدة في العقل والضمير العربيين ، حين زرعوا بكتاباتهم ومواقفهم قيم التخلف والقهر . وهم اليوم يصرخون ضد المعاهدة ، ولكن « أدبهم » يطفىء صراخهم ، يكذبهم ، لا يجعلنا نصدق . غاية ما هنالك انهم ليسوا ابناء القطر او النظام الذي وقّع على المعاهدة ، بل هم ابناء القطر او النظام الذي غرس مع غيره بذور الارتداد ، وحين اثمرت البذور ثمارها « الطبيعية » تخلوا عن ابنهم الشرعي نهاراً وهم يرعونه ليلاً .

نهاية الرؤيا كانت بداية « الجديد » في حياتنا فلم تكن نهاية جيل او طبقة ، هي نهاية التاريخ ، بل كانت ايذانا رسمياً بولادة الرؤيا الجديدة . قبل الاعلان الرسمي كانت هذه الرؤيا قد ولدت في الستينات قبيل الهزيمة ، في الشعر والرواية والقصة القصيرة والنقد والمسرح والسينما والفنون التشكيلية والموسيقى . بولادتها ظهر الأدب العربي الجديد ، والنقد العربي الجديد .

شهدت السنوات الاثنتي عشرة بين الهزيمتين ، متغيرات حثيثة في القيم الرئيسية لمسيرة التاريخ الاجتماعي ـ الثقافي للعرب .. فقد تراجعت الفكرة القومية تراجعاً واضحاً امام تيارين : الديني والمذهبي من ناحية ، والاقليمي والقطري من ناحية أخرى . كذلك تراجعت قضية التنمية امام فكرة التحديث التكنولوجي . كما برزت قضية الديموقراطية ، وكأنها البديل عن « التحرير » الوطني والاجتماعي ، واحياناً أخرى بصفتها الطريق الوحيد الى هذا التحرير .

وربما كانت مصر ـ مرة اخرى وليست أخيرة ـ هي البلد الأكثر دوياً بما جرى في حقيقة الأمر ، للعرب جميعاً .. فالاقليمية والطائفية التي افرزتها حرب لبنان ليست اقل من الشوفينية والارهاب الديني في مصر . وما ظهر بارزاً على السطح المصري أو اللبناني كان مترادفات سرية وعلنية

في كل ارض عربية .

وكانت العلامة الرئيسية في الأدب الجديد انه سبح ضد التيار الكاسح وتحدى الأمر الواقع . كان سابحاً ولا يزال ضد تيار الهزيمة متحدياً لواقعها المستمر والمستجد . ولكنه أيضاً ليس « أدب النصر » الشعاري ، بل أدب الجدل الحي بين الهزيمة والمقاومة . لا يتجاهل تفصيلة واحدة من تفاصيل الواقع المهزوم ، ولكنه لا يكتفي بالادانة والهتاف لثورة حتى النصر . بل يتوغل في ادغال الهزيمة وشعيراتها الدقيقة وجذورها الدفينة ، يعري انعكاساتها على الفرد والجماعة والوطن والعقيدة تعرية قاسية باردة ، ويكشف لنور الشمس كل الخطايا والجرائم . لا يعرف النقد الذاتي ولا تبرئة النفس ولا راحة الضمير . لا يلعن ولا يحاكم ، بل يطلعنا فحسب على احدى « الحقائق » الخافية تحت ادران من الكذب الأبيض والأخضر والأسود .

اقرأوا « بيان » احمد فؤاد نجم أو « اصحي يا مصر » أو « ايران » تجدون هذا الشاعر الذي يكتب بالعامية المصرية ، اكثر عروبة واسلاماً من اصحاب القسم التاريخي للصلاة في المسجد الأقصى ومن الذين ادوا الصلاة في حراسة الحراب الاسرائيلية . لا اقصد السياسيين وحدهم ، بل « الشعراء » الذين بنوا لكل منهم « قدسه » ، و « مسجده الأقصى » .

اقرأوا قصيدة « هل غادر الشعراء » لمحمود درويش ، تجدون فلسطين في نهر النيل ، على العكس تمام مما يحاوله البعض ، تجدون مصر في العين الفلسطينية هي مصر الأخرى ، مصر الحقيقية .

اقرأوا « الرحيل بين السهم والوتر » لحليم بركات تجدون المغربي واللبناني والمصرية وبغداد والاسكندرية وبيروت والقاهرة و ... الثورة الفلسطينية في رواية واحدة .

لذلك كان طبيعياً أن يكون « الطريق إلى الخيمة الأخرى ـ دراسة في اعمال غسان كنفاني » اهم دراسة نقدية ظهرت في منتصف ١٩٧٧ ـ

ولاحظوا التاريخ ـ لكاتبة مصرية شابة هي رضوى عاشور .

هل أمضي في تعداد العلامات « القومية » في الأدب العربي الجديد ، رغم أنف الاقليمية والطائفية والعشائرية في أدب الرؤيا المهزومة منذ عام ١٩٦٧ ولا تزال ؟ .

وهل يكون الأمر مفاجئاً اذا قلت ان « قومية الجيل الجديد » لم تنفصل قط عن تصعيد الدعوة الراديكالية لتغيير اجتماعي جذري ، وان هاتين العلامتين الحاسمتين لم تنفصلا لحظة عن البحث الدامي الدؤوب عن الديموقراطية .

لا . ليس الأمر مفاجئاً ، لأن الرؤيا الجديدة لأدب هذا الجيل ، هي بالدقة الرؤيا المضادة لجيل الهزيمة ، انها الرؤيا التي تضع الديموقراطية في مكانها القابض على التحرير الوطني من ناحية والتحرير الاجتماعي من الناحية الأخرى . انها الاستيعاب التاريخي للدرس المر : لا حرية للوطن ولا تقدم للمجتمع بغير الديموقراطية . واي انجاز هنا او هناك في غيابها يهدم المعبد بأمله فوق جميع الرؤوس . انها رؤيا « الثورة الثقافية الشاملة » في مواجهة « الاصلاح الوسطي » و « الصمود السلفي » ، معاً ، اللذين يلتقيان في خاتمة المطاف .

* * *

اذا كانت تلك هي رؤيا الأدب خلال هذه الآونة ، فهل كانت هي ذاتها رؤيا النقد ؟ .

والجواب ، انها كانت رؤيا « الابداع » العربي الجديد ، سواء كان ادباً أو نقداً أو مسرحاً أو سينما أو ... حياة .

ـ ٢ ـ

ليس المطلوب اذن هو متابعة ما « تطور » اليه النقد العربي من جيل الى جيل ، بل رصد ما تمخضت عنه مرحلة الانتقال من رؤيا الى رؤيا . ذلك

ان صراع النقد على جبهة الفكر المباشر ، على عكس الفن الأدبي ، قد تطور بمجمله من مرحلة الى اخرى ، بين عدة رؤى وعبر عدة رموز لأجيال مختلفة في وقت واحد .

اي ان ما يصح نسبته تجاوزاً في الأدب الى جيل واحد ورؤيا واحدة ، لا تجوز مطابقته مع النقد الذي كان والكائن والذي سيكون .. فعلاقة النقد بالفكر المباشر (مختلف العلوم الانسانية) تختلف نوعياً عن علاقة الفن بالفكر والواقع الصادر عنه ، على السواء . ومن نتائج هذا الاختلاف اننا قد ننتظر من النقد رؤيا جديدة لا جيلًا جديداً ، وقد نتوقع رؤياً جديدة سبق ميلادها رؤيا الأدب الجديد . فليس من تواز محكم بل جدل دائم . وهنا ، تقع بعض المفاجآت التي تقلب الموازين احياناً رأساً على عقب ، فالرؤيا التي لم تلفت نظر احد في الماضي القريب قد تصبح سيدة الموقف الأدبي الراهن ، رغم ان اصحابها ـ بحكم السن ـ ينتمون الى ذلك الماضي . بينما الرؤيا التي لمعت في بداية « الجديد » قد لا تظل درجة توهجها على حالها طيلة المشوار .

والتاريخ الأدبي للعرب المعاصرين مليىء بالمفارقات والعجائب . ان كاتباً كيوسف الشاروني وآخر كادوار الخراط ، كتبا في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات من هذا القرن أدباً ، لم يصنع لهما المكانة التي احتلها أدب يوسف ادريس أو نجيب محفوظ . بينما حاول الأخيران منذ أواسط الستينات كتابة مثل ذلك « الأدب » الذي كتبه الأولان ، والذي اصبح راية التجديد عند الأدباء المصريين الشباب .

وبالرغم من كل ما يمكن رصده من أسباب اجتماعية وثقافية وسياسية واعلامية لهذه الظاهرة ـ المفارقة ، فإننا لا نستطيع ان نغفل « النقد » كواحد من أهم عناصرها . فقد كان طه حسين ينشر حينذاك (الأربعينات) قصصاً لكافكا وكامي وسارتر ، ولكن لويس عوض ومحمد مندور وأنور المعداوي (النقاد الشباب في ذلك الوقت) كانوا ينقدون برؤى

تنتمي الى عالم بلزاك وزولا وتولستوي وديكنز وغوركي ، الأمر الذي يهيء الرأي العام ضمناً لقبول أعمال نجيب محفوظ ويوسف ادريس ، والتردد بل والتباعد عن اعمال الخراط والشاروني .

ما اريد أن أقول ؟ .

أردت الاشارة إلى أن أعمالاً نقدية صدرت في السبعينات لأجيال ينتمي تكوينها الى عقود سابقة ، لم تكن بعيدة تماماً عن رؤى الجيل الأدبي الجديد . وسوف اضرب هنا مثلاً بأربعة نقاد ليسوا شباباً : جبرا ابراهيم جبرا وعبد الواحد لؤلؤة وعزيز السيد جاسم ويمنى العيد . الاولان اقرب الى بعضهما بعضاً في البعد ما امكن عن النقد الايديولوجي ثم تتفرق بعدئذ بهما الدروب . والآخران ينتميان الى ما كان يسمى بالنقد الواقعي ، ثم تختلف بهما السبل ، كلاهما في طريق . ولكن الأربعة ، رغم التشابه والافتراق ، ينضوون تحت لواء حساسية العصر العربي الجديد من زوايا ودرجات متباينة .

جبرا ابراهيم جبرا ، من بينهم ، ظاهرة بمفرده . هو « الحرية والطوفان » عام ١٩٦٠ قبل « الرحلة الثامنة » عام الهزيمة في ١٩٦٧ ، بعدها بثماني سنوات يصدر له « النار والجوهر » عام ١٩٧٥ ثم « ينابيع الرؤيا » عام ١٩٧٩ . لماذا العناوين والتواريخ ولست بصدد أي تعريف ؟ ولكن ، هل من الصدفة ان يكون معجم العناوين وحده يشتمل على هذه المفردات : الحرية ـ الطوفان ـ النار ـ الرؤيا ؟ وهل من الصدفة ان تكون اولى مقالات « الحرية والطوفان » مؤرخة بالعام ١٩٤٩ وان يكون آخر مقالات « ينابيع الرؤيا » مؤرخاً بالعام ١٩٧٧ ؟ .

الا يشابه حال جبرا في النقد حال فؤاد التكرلي وادوار الخراط ويوسف الشاروني في القصة ؟ فكما اتيح البروز والرسوخ لنجيب محفوظ ويوسف ادريس في الأدب ، اتيح للويس عوض ومحمد مندور نفس الرسوخ في النقد . ولكن اذا كان قد اتيح لمحفوظ وادريس وحتى الحكيم

« تجريب » الأدب الطليعي ، فإن الأمر نفسه لم يكن ميسوراً لمندور او عوض او علي الراعي وعبد القادر القط ، مهما كتب بعضهم عن صامويل بيكيت او ناتالي ساروت .. فالامتحان الحقيقي هو « الأدب العربي الجديد » اما نقل النقد الغربي في لغة عربية جميلة عن النجوم الأوروبية اللامعة في سماء فرنسا او بريطانيا او اميركا ، فليس « نقداً عربياً جديداً » .

ماذا يحدث اذن ، كيف تنحل المفارقة ؟ الجواب ميسور في الواقع المباشر ، فادريس ومحفوظ - مثلاً - يعودان تدريجياً الى واقعيتهما القديمة ثم يكفان تماماً عن العطاء ، بينما يكتب ادوار الخراط احدى اعظم الروايات العربية الجديدة « الرامة والتنين » . كذلك ينتهي ناقد كبير كلويس عوض الى كاتب سياسي ، بينما يبعث انتاج جبرا ابراهيم جبرا القديم كأنه كتب اليوم ، ويستمر صاحبه في الابداع كأنه شاب في العشرين نضج مبكراً .

لنتسلل الى ما تحت السطح قليلاً ، لندع معجم العناوين والتاريخ جانباً ، ولنسبر غور المحتوى الأكثر شمولاً . في البداية نلاحظ ان « الرؤيا الحديثة » في حياة جبرا ليست احترافاً مهنياً للنقد الأدبي ، بل هي رؤيا كيانية تنسحب على كافة اشكال الابداع من الرواية (خصوصاً « السفينة » ١٩٧٠ و « البحث عن وليد مسعود » ١٩٧٨) الى الشعر (« تموز في المدينة » ١٩٥٩ و « المدار المغلق » ١٩٦٤ و« لوعة الشمس » ١٩٧٩) الى ترجمة شكسبير وبيكيت وفريزر ونماذج من أعمال النقاد المعاصرين في الغرب .

لن نجد في هذه كلها شذوذاً أو استثناء ، بينها كرؤيا ، وبين « النقد » كرؤيا أيضاً ، فجبرا « واحد » فيها جميعاً . أول مقالات « الحرية والطوفان » يدور حول « الذروة في الأدب والفن » يتابع فيه الناقد المعنى المستتر في هذه الصيغة الجمالية ، وقد تجسدت في الرواية والقصيدة

والقطعة الموسيقية واللوحة والتمثال . انه أولاً ، يؤمن بوحدة الجمال رغم الخصوصية المفردة لكل فن . ويرى هذا الفن ، ثانياً ، كوناً مستقلاً ذا سيادة . ويكتشف ثالثاً ، ان المسافة بين الشكل والمضمون مجاز وهمي ، فليست هناك أدوات ووسائل توظف لخدمة غايات ، فالاداة ذاتها جزء من الغاية كما ان الوظيفة جزء من العضو ، فالروح هي الجسد لحظة الحياة . ولا حياة أخرى خارج الجسد . لا وجود في العدم . وهل يمكن لجبرا ان يتناول شعر الجواهري او السياب او فن جواد سليم او رواية لعبد الرحمن منيف او مسرحيات غسان كنفاني (كما نلاحظ في مقالات « النار والجوهر » و « ينابيع الرؤيا ») الا اذا كان مهموماً في نخاع العظم بهموم هؤلاء واعمالهم ، فالنقد اختيار ، ومسؤولية ، واقصى درجات الالتزام ، هي الحرية .

حتى الترجمة في حياة جبرا وأدبه ، كانت اختياراً ومسؤولية وابداعاً مزدوجاً : اللغة والنموذج . في ترجمة شكسبير كانت اللغة ابداعاً عربياً اصيلاً ومتجدداً . في ترجمة النقد الغربي ، أراد ان يقدم النموذج البالغ التخصص (النقد الأسطوري ، الرمزي ، النفسي ، الوجودي ، الصوفي ... الخ) والبالغ التحديد النوعي (النقد الروائي ، النقد الشعري .. الخ) تفترش ارضية النموذج « وحدة الفنون » كخلفية حضارية للنقد المترجم كونه فكراً وفناً وعلماً في آن ، كونه ابداعاً أدبياً خالصاً .

حين اتناول كتاباً صدر في بغداد عام ١٩٧٣ هو « البحث عن معنى » للدكتور عبد الواحد لؤلؤة ، لن أجد مجرد باحث اكاديمي في الأدب أو النقد الانكليزي ، بل ستلفت نظري موضوعات مثل « أثر الشعر الانكليزي في الشعر العربي المعاصر » و « قضية الشعر الحر في العربية » و « اليوت والشاعر العربي المعاصر » ، حيث يتجاوز الناقد حدود المقارنة الفقهية الى رصد معالم التأثير والتأثر في اطار التفاعل الحضاري بين ثقافتين . اصالة

التجديد تكمن في معاصرته ، هكذا يقول لنا عبد الواحد لؤلؤة . يقول أيضاً ان شعرنا « الحديث » حين يترجم ، ليعود الى لغته الأصلية ، كما يقول اعداؤه سافرين ، فلغته الأصلية والأصيلة هي العربية ، وان تفتح مجراه على روافد العالم وجداول الدنيا . يقول الناقد اخيراً ، ان « المقارنة » النقدية ليست اكثر من حوار حضاري يكسب المصطلح النقدي نسبية ، بينما « التحليل » هو الرحلة الداخلية التي تكسب المصطلح قيمته المطلقة .

ولذلك ، اخلاصاً اخلاقياً وعلمياً من الناقد ، قام بترجمة « موسوعة المصطلح النقدي » لا يدعو بنقلها للعربية الى استخدام المصطلح الغربي ، بل يعطينا درساً في الحاجة الى المصطلح وكيفية تكونه ، واسلوب استخلاصه ، وبالتالي ينير لنا الطريق الى استخلاص واكتشاف مصطلحنا النقدي الخاص .

ماذا يجمع بين ناقدين مختلفين ، أساساً ، في الكثير ، احدهما فنان مبدع والآخر باحث اكاديمي ؟ انه « الحس الفاجع » الذي يجمع بين جبرا ولؤلؤة ، كذلك الارتباط الرأسي والأفقي بتراث اللغة القومية وابداعات العصر . ولكن الحس الفاجع هو الأصل . وهو أيضاً السبب الذي خلف وعينا النقدي عقداً كاملاً من الزمان ، عن التقاط منجزات ذلك التيار الذي ارتاده من جيلنا محي الدين محمد ، وقد سئم لا مبالاتنا حتى اليأس من الكتابة فتوقف . فالحس الفاجع لم يكن يناسب التبسيط التفاؤلي القريب من الكذب ، والذي لم يكن يرى الهول قبل وقوعه فيقيم تظاهرات الفرح .. بينما المأساة كامنة ومقبلة . لم يكن الحس الفاجع مناسباً لمن لا يرى النقطة السوداء في اللوحة البيضاء . اما حين اتسعت هذه النقطة واضحت اللوحة كلها سوادا في سواد ، فقد استيقظ البعض على ان الحس الفاجع كان عينا زرقاء اليمامة . وتبقى المشكلة هي ان السواد المطلق كالبياض المطلق وهم واسقاط شخصي ، وان الانتقال من نقيض الى آخر يبقينا من

جديد عند نقطة الصفر . بينما النقد يقول شيئاً آخر ، فالى جانب الحس الفاجع الذي عرفناه في نقد جبرا ومحي الدين محمد ولؤلؤة وخالدة سعيد ، كان يكتمل بحساسية اخرى لنقد « آخر » . فرؤيا النقد تعرف « التكامل » بين التيارات المختلفة ، وليس صحيحاً ان واحداً منها ، بالأمس او اليوم ، هو وحده التيار الصحيح .

لذلك ، فحين كنت أقرأ لجبرا كنت أقرأ أيضاً ليمنى العيد وعفيف فراج ومحمد دكروب وعزيز جاسم ، لاشحذ حساسيتي نحو نبع يفيض برؤيا سخية العطاء .

كتاب « دراسات نقدية في الأدب الحديث » لعزيز السيد جاسم صدر عام ١٩٧٠ ، وقد كتب لي مؤلفه على الصفحة الأولى هذه العبارة « هذا الكتاب من نتاج الأيام السالفة - عام ١٩٦٧ - ولا ضير من اطلاعك عليه » . والحقيقة ان الضير كان مؤكداً اذا لم اطلع عليه . ثلاثة ارباع الكتاب عن الشعر والربع الأخير عن كولن ولسن واندريه جيد وفوكنر وكازنزاكس واليوت ، عن التفرد والاغتراب والانتماء وارتجاج القيم . ويضع اجوبة على بعض الأسئلة الدائرة حول غاية الكتابة واخلاقية الروائي والأدب الوجودي .

الكتاب اذن ، عن الشعر أولاً . والكتاب من حصاد عام ١٩٦٧ ثانياً . والكتاب يلقي بنظرة على « الآخرين » و « الخارج » ثالثاً واخيراً .

في جوابه على السؤال « لماذا الشعر ؟ » يقول عزيز السيد جاسم منذ اكثر من عشر سنوات ، حتى لا ننسى :

□ « ... لا حواجز او حدود بين القيم الجمالية في شعر اليائسين او المتفائلين ، واذ اضع نفسي عطاء سمحاً مع الشعراء الانسانيين فأنا لا ابخل ابداً بحبي للشعراء الضالين » ، « ان للشاعر ملء الحق في ان يتكلم عن الانسان وعن الحجر والليل والمياه والعوالق والحصى والدمى والقبر » (ص ٦) .

□ « .. اننا نحترم باجلال القيم الجمالية في كل القصائد ، ولكننا مع ذلك نتحيز . وهذا التحيز ليس نقطة ضعف ، فأنا متحيز مع الانسان ، مع البؤساء ، مع المضطهدين ، مع الابرياء والضحايا . ولكنني اعطي الشاعر المعادي حقه فنياً . وبين التقييم الفني والادانة للموقف تتعقد المسألة ومن خلال هذه الموضوعات المكتوبة اعرف تناقضي الخاص . وهذا التناقض هو الذي يزودني بالجرأة الكاملة في مهمة التجاوز . لقد كان داع التعاليم المدرسية هو المسؤول عن تشويه الفهم الحقيقي لانسانية الانسان ، اذ صورت هذه التعاليم الانسان بشكل موهوم : الهي لا يتعرض الى التناقض أبداً » (ص ٧) .

قبل هذه الفقرة بعدة اسطر في الصفحة ذاتها قال الناقد « لقد مللنا النقاد في تقسيماتهم : الشكل والمضمون ، الذات والعام ، السلبي والايجابي ، التفاؤل والتشاؤم ، اليمين واليسار . علينا ان ننظر للقيم الجمالية للقصيدة ونحددها بالضبط . ووفق ذلك ننظر : هل ان القصيدة سهم مصوب ضد الانسان » ؟ .

ويستمر عزيز السيد جاسم في ذلك الوقت المبكر نسبياً في تحديد ماهية الشعر بدءاً من كونه « ثورة مستمرة وتحطيم كلي لحواجز اللغة » (ص١٥) الى «الشعر والزمن والموسيقى»(ص٢٤) الى «الشعر والحدس» (ص٣٣) الى « الشعر والرقص » (ص ٤٣) الى « الشعر والمخدر » (ص٤٦) الى « الشعر والجذور » (ص٤٩) حتى يصل بنا الى « العوامل في تزييف الشعر الحديث » (ص٩٠) . وفي هذه القضايا كلها كان الناقد يرتاد بقاعاً « نظرية » شبه مجهولة لدى الغالبية من قراء الشعر العربي الحديث . وفيها أيضاً كان الناقد سابحاً ضد التيار الذي ينتمي اليه شخصياً ، فهو كاتب قومي اشتراكي ، ومع ذلك فرؤياه للنقد الأدبي تختلف عن التيار السائد باسم الواقعية والاشتراكية . وللأسف فقد تمكن الفكر السياسي من اختطاف هذا « الناقد » البارز من ميدان الأدب .

ولكننا نستطيع ان نتخيل الاستقامة المنطقية لافكاره ، فيما لو استمر ، لأن الكثير منها اصبح مع الزمن من المسلمات التي لا تنسب غالباً الى صاحبها الأول .

غير ان الناقدة التي دأبت على « الاستمرار » في تطوير الرؤية الجدلية للأدب والحياة هي الكاتبة اللبنانية يمنى العيد ، ففي كتابها « ممارسات في النقد الأدبي » (١٩٧٥) تجربة ناضجة لمنهجة الواقعية الحية ، لا لبرمجتها ، باستخلاص القوانين النوعية المستقلة للعمل الأدبي ، لا بمعزل عن الأديب ولا بانفصال عن المجتمع ، بل في حالة تكامل مستوى كيفي جديد من مستويات الوعي والوجود والزمن . لذلك فهي حين تتناول « البناء الفني في قصص محمد عيتاني » (ص١٣) أو « تنامي الوعي والبعد الرمزي في رواية غسان كنفاني » (ص٣٧) وكذلك حين تلجأ الى المظهر العكسي فتكتب عن « الصراع الاجتماعي في قصص مارون عبود » (ص٢١٩) فإنها في واقع الأمر تقوم برحلة من عدة مستويات تستكشف خلالها مناطق مجهولة من الابداع والدلالات ولم « تصادر على المطلوب » سلفاً بل واكبت التطور الداخلي للأثر الفني ، كما يدل عنوانها البارز في آخر مقالات الكتاب « الياس أبو شبكة : صيرورة الوعي والتمييز الرومانطيقي » (ص٢٥١) .

حساسية غير المرئي واللامألوف هي التي تجمع بين ناقد كعزيز جاسم وناقدة كيمنى العيد ، رغم اختلافهما ـ من قبل ومن بعد ـ في اساسيات عديدة . حساسية المستقبل ، او الرادار ، هي لغتهما المشتركة . وهي مع « الحس الفاجع » تصوغ لغة اكثر شمولاً ، لغة العصر العربي الجديد ، ذات اللهجات المتعددة بل اللامتناهية التعدد .

* * *

وليس هؤلاء النقاد الأربعة اكثر من رموز ، على ان بعضاً من افراد

الجيل السابق في النقد العربي الحديث ، قد تكلم بلغة الأجيال الجديدة ، حتى من قبل ان تتعلم هذه الأجيال النطق بأحرف هجاء هذه اللغة . لأن الرؤيا في النقد شيء ، وفي الأدب شيء آخر . لقد شاعت هذه اللغة ، بما عكسته من ابداعات وهزائم ، مناخاً مأسوياً ولدت في ظله الظليل « حركة » النقد العربي الجديد .

- ٣ -

لن يكون « جديدنا » اذن في النقد العربي الحديث ، هو ما صدر خلال السبعينات من هذا القرن من دراسات او بحوث او مقالات ، بل «جديدنا» هو الرؤيا النقدية التي قاومت هزائم السنوات الاثنتي عشرة الاخيرة ، بالفكر والفن ، دون ان تستسلم لتيار سائد او تتجاهل ما جرى او تراقب بحياد او تتظاهر بانها لم تر ولم تسمع ومن ثم لن تتكلم . جديدنا ، بالاضافة الى كونه « رؤيا » في المقام الأول فهو مجموعة من الظواهر. أولها انه اصبحت لدينا، على عكس ما يظن خصوم النقد العربي، « مقومات » حركة نقدية لا مجموعة افراد يكتبون النقد ، ولا مجموعة ايديولوجيات تمارس الدعاية المذهبية عبر النقد الأدبي في غياب الحريات السياسية .

● أول هذه المقومات هو عروبة النقد العربي ، لا بمعنى قوميته التي سبقت الاشارة اليها ، بل بمعنى آخر لا يقل اهمية .. فقد ظل مركز الثقل للنقد العربي في مصر زمناً طويلاً . كان النقد المصري مسؤولاً عن أدبه المحلي والآداب العربية الأخرى ، لا بدافع قومي ، بل لأن النقد في بقية الأقطار العربية كان فقيراً جداً في الكم والنوع . في الحقبة الزمنية التي حددناها بالهزيمتين ، ظهرت ونمت وتطورت اسماء نقدية لافراد او اتجاهات في سوريا والعراق ولبنان والمغرب وتونس . ولم يعد النقد المصري ـ كما كان الحال من أيام طه حسين والعقاد والمازني الى لويس

عوض ومحمد مندور الى علي الراعي وعبد القادر القط ومحمود العالم - فارس الحلبة بلا منازع ، بل اضحى رافداً أساسياً بين غيره من الروافد .

● ثاني هذه المقومات انه لم يعد النقد المصري لاديب عراقي او العكس هو مقياس العروبة في النقد الجديد ، بل امسى اللقاء بين ناقد في المغرب وآخر في بيروت ، واختلاف ناقد من القاهرة مع آخر من الاسكندرية على صفحات مجلة من دمشق حول كتاب من الجزائر ، هو المدخل الجديد الى قومية النقد الجديد . اكثر من ذلك ان بوادر اكثر سخاء في العطاء النقدي الخلاق تقول - ولو نادراً - ان ناقداً ماركسيّ المذهب الفلسفي اختلف مع « رفيقه » في الحزب او الاتجاه حول تقييم انتاج فني ينتمي صاحبه الى مذهب او حزب مضاد او معارض او متناقض او مختلف . انها بشائر الاقتراب من تخوم « الحركة النقدية المستقلة ذات السيادة » مهما تعددت الاجتهادات واختلفت الانتماءات والولاءات لغير « الحق والخير والجمال » . بل ان هذا التعدد نفسه هو الاساس المتين « لحركة » نقدية غنية الينابيع والرؤى .

● ولعلنا نلاحظ ان الحوار مع الغرب والشرق ، لا زال طابعاً مميزاً للتفاعل النظري في صفوف النقد العربي الجديد ، سواء كان الحوار مع التراث الجمالي الصرف ، او التطبيقات النقدية المعاصرة في اوروبا والولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي .

من الغرب ، لا شك ان ترجمة جماليات هيغل ، هي الحدث الفني الأهم بين عامي ١٩٧٨ و١٩٧٩ اذ قام جورج طرابيشي بنقل « المدخل الى علم الجمال » للفيلسوف الالماني العظيم ، وتبعه بـ « الفن الرمزي » و« الفن الكلاسيكي » و « الفن الرومانسي » . وتنبع اهمية هيغل الرئيسية من قيمة مزدوجة لاعماله الجمالية : الشق الأول ، هو انه المحطة الأخيرة في بناء الفلسفة منذ افلاطون ، والتي جعلت الفن جزءاً لا ينفصل عن نظرية القيم (الاخلاق والجمال) والتي بدورها لا تنفصل عن نظرية

المعرفة . وهو الأمر الذي انتهى تاريخياً بخلو الماركسية القادمة بعد هيغل من اي تنظير اساسي لفلسفة الفن . اما فلسفات القرن العشرين الجمالية ، فلم تكن أكثر من هوامش على افلاطون او ارسطو او كانت او هيغل ، او تلفيقات من المدارس الفنية المختلفة ، او تطويرات اصيلة لجذور قديمة . والشق الثاني من قيمة هيغل الجمالية هو اضافته المعرفية الخلاقة لفكرة الجدل التاريخي في تطبيقها على الخلق الفني .

لقد ظل هيغل لامد طويل في الثقافة العربية ، مجرد عنوان واسم اكثر منه فاعلية فلسفية ، فخسرنا بذلك الكثير . خسره الماديون والمثاليون على السواء ، الماركسيون واعداء الماركسية معاً . ذلك ان ما كتب عن هيغل في العربية أو ما ترجم عن المؤلفات التي كتبت عنه ، لا يمنح الاستيعاب والتمثل والتأصيل ، بعده الحاسم . ان غياب هيغل عن الماركسية السياسية في بلادنا ، قد تسبب في كوارث محققة ، فكراً وممارسة . اما غيابه عن النقد الماركسي ، فقد تسبب في ما هو افدح . لأن التسطيحات الشعارية لهذا النقد في العربية ، وربما غيرها من اللغات في عصر ستالين - جدانوف ، كانت من احدى الزوايا ثمرة الغياب الهيغلي عن معرفتنا النقدية . فالأصول العميقة للجدل ما كانت لتسمح بتغليب الرؤية الاحادية الجانب .

على أية حال ، وكما يقول المثل الفرنسي « ان المجيء ولو متأخراً ، خير من عدم المجيء اطلاقاً » ينطبق علينا تماماً ، بالنسبة لوصول هيغل الينا متأخراً .. بالرغم من الآثار الحتمية المترتبة على التأخير ، وفي مقدمتها « الفوضى الذهنية » التي تؤدي بالضرورة الى فوضى منهجية ، طالما ان اكثر الاكاديميين بيننا لا يحرصون على هذا التنظيم العقلي للمعرفة ، فالتجربة ، واخيراً المنهج .

هيغل لمعرفتنا النقدية الجديدة ، لا يدعم هذا التيار أو ذاك ، بل يكشف لنا عن الأصول قبل كل انحياز .

موسوعة المصطلح النقدي التي كتبها كليفوردليج وجونسون ورثفن وهنجليف وغيرهم ، ونقلها عبد الواحد لؤلؤة أيضاً بين العامين ١٩٧٨ و١٩٧٩ تمضي بنا ، بدورها ، في الدرب الصعب .. فالموسوعة في اصلها الانكليزي درس خطير في محاولة اكتشاف خصوصية الفن والسياق التاريخي ـ الاجتماعي ـ الثقافي ، الذي تبلور في مجموعة المعايير الجمالية ـ النقدية (المصطلحات) . وهو الأمر الذي يجب ان نفهم ترجمته العربية باعتبارها درساً خطيراً في محاولة اكتشاف الاطار العام لتاريخنا الأدبي الخاص ، ومجموعة القوانين النوعية التي تحكم تطور فنوننا ، ومن ثم استخلاص « مصطلحاتنا » نحن . اي ان الموسوعة ، على عكس ما قد يتبادر الى البعض ، ليست دعوة الى تطبيق مصطلحاتها على ادبنا ، بل التفاعل معها تفاعلاً « ابداعياً » خلاقاً ، يكتسب الخبرة العامة ويضيف اليها « الخاص » . حينذاك نردم الهوة بين الأثر الفني العربي والنقد ، ونعود جميعاً من غربتنا الطويلة التي تعبر عنها المسافة الهائلة بين لحظتي الخلق والتذوق في « جمالياتنا » . ان هذا الانفصال في « الجمال » العربي هو ذروة التراكم لسلبيات الانفصال ـ اي السكونية وغياب الجدل وسيطرة النظرة الاحادية ـ في مختلف مراحل الدورة الأدبية ـ النقدية ، العربية .

وكان محي الدين صبحي ـ الناقد السوري ـ قد نقل في اوائل السبعينات كتاب اوستن وارين ورينيه ويلك « نظرية الأدب » . وهو خلاصة ما كان يسمى بالنقد الجديد في بريطانيا والولايات المتحدة منذ اربعين عاماً . وقد صدر الكتاب نفسه للمرة الأولى منذ ثلاثين عاماً . بالنسبة لرينيه ويلك ، فإن جهده في الكتاب ليس اهم انجازاته ، فأعظم اعماله على الاطلاق هو « تاريخ النقد الحديث ١٧٥٠ ـ ١٩٥٠ » في أربعة اجزاء . وليست قيمة هذا الكتاب الأخير في كونه « تأريخاً » للنقد الغربي الحديث ، بل لأن « ابداع » ويلك ـ التشيكي الأصل ـ هو أنه حاول

بموهبة خارقة وثقافة واسعة ودأب هائل ان يستكشف « القوانين النوعية » للأدب الغربي ، وأن يستخلص الملامح العامة للتاريخ الأدبي في الغرب ، عبر متابعة دقيقة تكاد تكون ميكروسكوبية للنقد الأدبي ، لا للآثار الأدبية ، فهي متضمنة في هذا النقد . كتابه الذي أشير اليه ، هو « نقد النقد » و« تحليل النقد » الذي يمنح غالباً في النهاية النظرية والمنهج .

لم يترجم هذا الكتاب للآن . اما « نظرية الأدب » التي شاركه في صياغتها اوستن وارين الباحث الاميركي ، فهي خلاصة مكثفة « للنقد الجديد » الذي اتت به المدرسة لانكلوسكسونية (من امثال كوليردج وارنولد بينت وت. س. اليوت وغيرهم من الامتدادات المعاصرة لهذا النقد الذي اصبح « قديماً ». وكانت لطيفة الزيات في القاهرة قد نقلت في ادق ترجمة عربية ممكنة ، اهم وأشهر مقالات اليوت النقدية) .

اهمية هذه الترجمات في الأقل ، انها تفضح التعريب المبتذل لمصطلحات « النقد الجديد » كما مارستها مجموعة قسم اللغة الانكليزية بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة ، بقيادة رشاد رشدي . وقصدت بالتعريب المبتذل ، ذلك الاستخدام المبتسر والملتوي وغير الدقيق لفكرة « الأدب من داخله » ، فكما ان بعض النقاد الماركسيين استخدموا المادية التاريخية في نقد الأدب لأهداف سياسية مباشرة ، لا علاقة وثيقة بينها وبين « النقد الأدبي في ضوء الماركسية » ، كذلك عمد بعض النقاد المعادين سياسياً واجتماعياً للاشتراكية الى استخدام الفاظ وتعبيرات « النقد الجديد » الانكلوسكسوني لأهداف سياسية مباشرة أبعد ما تكون عن « الأدب من داخله » . بالاضافة الى ان احداً لم ينتبه الى اوجه الشبه بين ذلك النقد « الجديد » والنقد البلاغي في التراث العربي القديم ، والذي كان يمكن ان يكون ملهماً اكثر اصالة لمدرسة جمالية في النقد العربي الجديد . وهي المدرسة التي تابعها عز الدين اسماعيل في اطروحة الماجستير « الأسس الجمالية في النقد العربي » (١٩٥٥) وواكب تأصيلها عبد الحميد يونس في

كتابه الأثير « الاسس الفنية للنقد الأدبي » (١٩٥٨) وروز غريب في « النقد الجمالي واثره في النقد العربي » (١٩٥٢) .

مهما يكن من أمر ، فالفضل يرجع الى وزارة الثقافة والاعلام العراقية التي اصدرت خلال السبعينات آثاراً نقدية بارزة من التراث الغربي المعاصر ، تضمنت من التنظير والتأصيل والتطبيق ، ما يجعل الاختيار نموذجاً يحتذى في كيفية الانفتاح على « العالم » الثقافي : « الاسطورة والرمز»(١٩٧٣) لمجموعة من ابرز الباحثين الغربيين كايفاكشنر وهربرت غير شمن وجون نوثنال وتوماس وينر وكولين كامبل ، وروبرت هيلر ، حول المنهج الاسطوري والأسلوب الرمزي في استخدامات الشعراء والروائيين والمسرحيين ، والنماذج النقدية التي واكبت هذا المنهج أو ذاك ، نقلها جبرا ابراهيم جبرا الذي عاد فنقل الكتاب الكلاسيكي الشهير « قلعة اكسل » لادموند ولسون (١٩٧٦) . وهناك « اتجاهات جديدة في الأدب » (١٩٧٤) من ترجمة نجيب المانع عن آباء « الحداثة » في الأدب الغربي المعاصر ، وابنائها أيضاً . اما كتاب « نقاد الأدب » (١٩٧٩) الذي كتبه جورج واطسن عن اشهر تيارات النقد الانكليزي ، فهو نموذج باق للجواب عن السؤال : لماذا نؤرخ للنقد ؟ .

وقد كان اختيار « شكسبير معاصرنا » ليان كوت من ترجمة جبرا (١٩٧٩) واختيار « رامبو ـ حياته وشعره » من ترجمة خليل الخوري (١٩٧٨) من اهم الأعمال النقدية ، في تلك السلسلة الى الآن ، لهذين العملاقين . تضاف اليهما ترجمة سعدي يوسف ـ الشاعر العراقي ـ للكتاب الصغير الرائع الذي كتبه هنري ميللر عن رامبو واصدرته المؤسسة العربية للدراسات في بيروت عام ١٩٧٩ رغم كل التحفظات التي قيلت ويمكن ان تقال عن ترجمة هذا الكتاب الجميل .

عفواً ، إذا كررت نسبة الفضل الى اصحابه وقلت ان وزارة الثقافة والاعلام العراقية هي ايضاً التي بادرت الى اصدار مجموعة من المصادر

الرئيسية للفكر النقدي على الشاطىء الآخر ، اي النقد الأدبي في ضوء الماركسية : ففي العام ١٩٧٤ وحده اصدرت كتابين عظيمين هما « في سبيل الواقعية » ترجمة جميل نصيف عن البروفيسور السوفياتي لافريتسكي ، و « الواقعية اليوم وابداً » لبوريس بورسوف وقد خـلا من اسم المترجم . اهمية الكتاب الأول تعود الى انه تفصيل القول في النقاد الديموقراطيين الروس بيلنسكي وتشير نيشفسكي ودبرليوبوف ، وكان محمد مفيد الشوباشي قد سبق الى تلخيصهم وتقديمهم في صورة موجزة . ولكن هذا الكتاب يمنحنا للمرة الأولى - وعن الروسية مباشرة - صورة مكتملة لفلسفة الفن السابقة والممهدة مباشرة للماركسية . والكتاب الثاني يستكمل المهمة السابقة بتسليط الضوء على التعامل النقدي للماركسية في شخص فيلسوف كبير هو بليخانوف - مع التراث الروسي الكلاسيكي وأساساً تولستوي ودوستويفسكي . كذلك اصدرت الوزارة نفسها على التوالي: «نظرية المسرح الملحمي » لبرتولد بريخت (١٩٧٣) من ترجمة جميل نصيف و« اسخيلوس واثينا - دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما » (١٩٧٥) للناقد الماركسي البريطاني جورج طومسون من ترجمة صالح جواد الكاظم ، ثم « التجربة الخلاقة » لأحد عظماء النقد الأدبي في عصرنا هو البروفسور س. م بورا صاحب أبقى الآثار النقدية عن الأدب اليوناني ، وأخيراً كتاب « الأفكار والأسلوب - دراسة في الفن الروائي ولغته » للناقد الروسي أ. ف. تشيتشرين ترجمة حياة شرارة (١٩٧٨) .

اذا اضفنا الى ذلك كله كتاب « الفن والتصور المادي للتاريخ » لبليخانوف ترجمة جورج طرابيشي (دار الطليعة - ١٩٧٧) ، وللمترجم والناشر أيضاً « الرواية كملحمة برجوازية » للوكاتش (١٩٧٩) الذي ترجم له نايف بلوز « دراسات في الواقعية » (وزارة الثقافة السورية - ١٩٧٠) وترجم له امين العيوطي « معنى الواقعية المعاصرة » (دار المعارف مصر - ١٩٧١) ثم ما اصدرته الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر عام

١٩٧١ لسيدني فنكلشتين « الواقعية في الفن » ترجمة مجاهد عبد المنعم ، ولارنست فيشر « ضرورة الفن » ترجمة اسعد حليم ، وكذلك ما اصدرته دار القلم في بيروت من دراستين في مجلد واحد من ترجمة ميشال سليمان : « الماركسية والشعر » لجورج طومسون ، و « الماركسية والرواية » لفلاديمير دينبروف (١٩٧٤) ... اذا اضفنا ذلك كله ، علينا الاقرار بأن ينابيع أساسية للنقد الأدبي العالمي المعاصر بمختلف اتجاهاته ومنعطفاته ومناهجه وزواياه ، قد تم نقلها الى العربية طيلة السبعينات ، وتشكل مع غيرها مما سبق نقله خلال نصف قرن مكتبة نقدية قادرة على الفعل الثقافي ، اذا تكاملت لدينا القدرة على التفاعل الثقافي .

اي ان المطلوب ، لم يكن في اي وقت ، هو الاستفادة من هذا التعدد الهائل في المصادر الأجنبية المعربة ، بزخرفة النقد العربي « الجديد » بأقوال مأثورة عن الغرب من قبل الاستعراض الثقافي الكاذب ، ولا محاكاة النقد الغربي في اسلوبه ومناهجه ، ولا استعارة او سرقة مصطلحاته ومعاييره . بل كان المطلوب ، ولا يزال لأي « تجديد » في النقد العربي هو الحوار الأصيل والمعاصر معاً مع ادبنا المحلي من جهة ومع رؤى العالم خارجنا من جهة ثانية .

لقد اصدر الباحث التونسي عبد السلام المسدي كتاباً مفيداً بعنوان « الأسلوبية والأسلوب ـ نحو بديل ألسني في نقد الأدب » خلال العام ١٩٧٧ واصدر غيره بحوثاً مفيدة اخرى في «البنيوية والنقد الحديث » في مقالات وكتب . ولكن الفائدة التي اقصدها هنا هي التعريف باحدث ما يجري في النهر الغربي من تيارات ادبية ولغوية وجمالية ونقدية . اما الاستفادة الخلاقة المبدعة في نقدنا ، فلم تحدث قط . لا في ضوء النقد الغربي ولا في ضوء النقد « الماركسي » ، ولا في ضوء ما بينهما من اتجاهات جديدة بطول وعرض العالم المسمى مجازاً بالعالم الثالث . فباستثناء كتابين اثنين هما « مقدمة في نظرية الأدب » للباحث المصري

عبد المنعم تليمة و « مواقف في اللغة والأدب والفكر » (١٩٧٤) للناقد العراقي محمد مبارك ، ليس هناك حصاد « ماركسي » أو « ثوري » أو « تقدمي » على الصعيد النظري يمكن الاشارة اليه . اما هذان الكتابان فهما عند التقييم الدقيق ليسا من عناصر « الجديد » في نقدنا ، لأنهما امتداد اكثر تواضعاً من الأعمال التي قدمها في الاتجاه نفسه طيلة الثلاثين والأربعين عاماً الماضية : اسماعيل ادهم ، صلاح ذهني، لويس عوض، محمد مندور ، محمود العالم ، حسين مروة .

وهكذا ، فلا « جديد » على صعيد النقد النظري الذي يصل الى مستوى فلسفة الفن وعلم الجمال ، سواء كان قريباً من الغرب او من الشرق ، فضلاً عن ان يكون في مكان القلب من ادبنا القومي . لا جديد ، الأمر الذي افسح المجال رحباً ووسيعاً ، امام العناوين الصارخة بالتلفيق والتزوير اذا اتيح لقارئها ان يتجاوزها الى الداخل . كتاب لاستاذ مصري ـ د. رجاء عيد ـ يدعى « فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق » . (دار الثقافة بالقاهرة ـ ١٩٧٤) يدعو لدى تصفحه الى اليأس والقرف وكأن ثقافتنا بلا ذاكرة تحرس ابوابها السبع ، فالكتاب بأكمله (٣٨٤ صفحة من القطع الكبير) ليس اكثر من كلمة « يقول » . اما القول نفسه فلجميع النقاد الأحياء والأموات . ليس من فكرة واحدة ، ولا خاطرة ولا انطباع خاص « بمؤلف » الكتاب . كتاب ليس كتاباً بأي معيار ، والمؤلف ليس ناقداً ولا باحثاً بأي مقياس . حتى لو اراد ان يجعل من الصفحات ارشيفاً للنقد ، فهو ارشيف فوضوي يوقع من يغامر بالاعتماد عليه في الكوارث .

ولأنها ظاهرة لا بأس من ان اضرب مثلاً آخر . كتاب صغير الحجم (١٢٠ صفحة) عنوانه الكبير « الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث » لعصام محمد الشنطي (المؤسسة العربية ـ ١٩٧٩) . هل يصدق عاقل ان مراجع هذا البحث في الواقعية والجماليات الواقعية في

نقدنا الحديث هي : فايز اسكندر وعز الدين اسماعيل وأبو الفرج الاصفهاني واليزابيث درو ورشاد رشدي ومصطفى السحرتي وروز غريب ومصطفى ناصف وستانلي هايمن وغنيمي هلال ؟ ما علاقة هؤلاء السيدات والسادة الكبار في اتجاهاتهم النقدية المتميزة ، بالجمال الواقعي ؟ تماماً كما يأتي احدهم في دراسة عن الرومانسية ، ويستشهد بجميع النقاد الماركسيين والكلاسيكيين والرمزيين دون الاستشهاد بناقد رومانسي واحد . امثال هذه الكتب جرائم تفضح جهلاً نشيطاً من نوع نادر . ولكنها تفضح من ناحية اخرى الغياب الخطير وخلو الساحة النقدية الجديدة من أية ابداعات نظرية .

- ٤ -

كان الغياب النظري ولا يزال مفارقة مثيرة للتأمل السوسيولوجي - الثقافي . مفارقة ، أولاً ، مع الانتاج الأدبي نفسه . ومفارقة مع الانجاز الرئيسي للنقد العربي الجديد وهو كونه اصبح للمرة الأولى « حركة » . ومفارقة ثالثاً ، مع الجزئيات التنظيرية المنثورة في الابداعات النقدية المختلفة . ومفارقة ، رابعاً وأخيراً ، مع ثاني مظاهر الحركة النقدية الجديدة ، بعد قوميتها ، واعني بداية التخصص النوعي المستقل لكل جنس أدبي بأحد اتجاهات النقد .. فأصبح لدينا نقد روائي وآخر مسرحي وثالث للشعر ، وهكذا .

والجواب الاجتماعي - الثقافي على المفارقة الأولى ، ان الهزيمة ، بمقدمتها العسكرية عام ١٩٦٧ ونتيجتها السياسية عام ١٩٧٩ قد ركزت النظر ، سلباً وايجاباً ، على ثلاثة محاور في الفكر العربي الحديث : بعث التراث العربي الاسلامي في ضوء نقدي للفكر الماركسي باجتهاداته المختلفة التي تمتد على طول المسافة الواقعة بين التأصيل النظري والتأسيس المنهجي (طيب تيزيني - حسين مروة) ، والاسقاطات

التوفيقية باقحام مصطلح غربي معاصر على تكوين فكري عربي قديم (أحمد عباس صالح ـ محمد عمارة) . بعث فكر النهضة العربية الحديثة ، والمواجهة المفتعلة حديثاً جداً بين البعثين : الاسلام والعروبة . وهي المواجهة التي ينسى المعاصرون ان جذورها الايديولوجية تمتد الى فكر الاخوان المسلمين ، وان لا علاقة لها بفكر الثورتين : الليبية والايرانية .

هذا الجواب المزدوج على الهزيمة المستمرة ، نفى خاجر الوعي قضية الثورة الواجبة الوجود في ضبابيات الحلم المستحيل التحقيق . وذلك بأن تحاشى الاستمرار في الكشف القصير العمر ، عن الخصوصية الوطنية والخصوصية القومية ، وبالتالي علاقة الثورة الوطنية الديمقراطية بالثورة الاشتراكية . ولقد افاد « الاحياء » المزدوج في تأصيل بعض القضايا المعلقة ، ولكنه باعد بيننا وبين احتمالات الوصول الى « تركيب نظري » يصوغ فلسفة الأدب العربي الجديد ، والقديم .

ومن ثم ولدت الظاهرة ـ المفارقة ، وهي ان الخلق والتذوق يمضيان برفقة المفارقات الثلاث الأخرى : فالانتاج الأدبي يتراكم كما وكيفا عاكسا المداخلات العميقة للهزيمة والبشر ، ويتحول النقد الأدبي الى « حركة » شاملة متعددة التخصصات النوعية للاجناس الأدبية المختلفة ، وكل نوع نقدي ، على حدة ، يحاول التنظير لهذا الفن أو ذاك .. دون أية محاولة لاستكشاف قوانين التطور لتاريخنا الأدبي العام ، المضمرة في مجموع الحركة الأدبية ، لاستكشاف المصطلح المعياري القادر على ردم الهوة بين لحظتي الخلق والتذوق .

لذلك كان الاقبال الجماهيري المؤكد على قراءة الأدب والنقد معاً ، مما يحتاج الى ايضاح ، فهذا الاقبال « انفصالي » ان جاز التعبير ، بمعنى انه ليس اقبالاً موحداً على الكاتب والناقد كوجهين لعملة واحدة هي الابداع ـ جدل التحدي والاستجابة ـ بل هو اقبال على « القراءة » ذاتها كنشاط اجتماعي متميز تشهد به احصائيات الطبع والنشر والتوزيع وقاعات دور

الكتب العامة ومعارض الكتاب السنوية . ولكن قارىء نجيب محفوظ او محمود درويش او غادة السمان قد لا يقرأ نقداً لأي منهم . وقارىء النقد قد لا يقرأ للمنقودين . وهكذا . وبالطبع تنقصنا الاحصاءات الدقيقة والمسح الاجتماعي لهذا الاشكال الثقافي ، فدراسة التلقي ، أي الجمهور القارىء او المشاهد ، لم تدخل وعينا بعد . وسنعتمد لأمد طويل على الظواهر التقريبية الأكثر رجحاناً .. فالصحافة اليومية والأسبوعية تؤثر في اختيار فيلم او مسرحية لقضاء السهرة ، ولكن الى اي مدى تؤثر في اختيار الكتاب او سماع محاضرة او الاشتراك في ندوة ؟ والوجه الآخر للسؤال هو : الى أي مدى نستطيع القول بأن « النجم الأدبي » في الاعلام العربي الراهن ، هو نفسه نجم القراءة ؟ لقد اعترف بعض الناشرين علنا انهم « تورطوا » مع بعض الأسماء الذائعة الصيت حين نشروا لهم اعمالاً لم تكن « رائجة » تجارياً ، رغم ما قد يكون بها من قيمة ادبية . والعكس صحيح احياناً ، فبعض الأسماء البعيدة عن الأضواء ، تروج اعمالها ـ ذات القيمة كذلك ـ بين القراء . وليست المشكلة ، هنا بالذات ، هي « تقصير » النقد ، فهو ليس غائباً عن « الحضور » ولا عن الرواج . ولكنه يمضي في خط موازٍ للانتاج ، بلا دورة جدلية تستوعب الاستهلاك كهمزة وصل ضرورية بين الطرفين : الخلق والنقد . وكغياب الديمقراطية بين التحرير والتنمية وفصم عرى العلاقة بين الثورتين الوطنية والاجتماعية ـ اي عدم استيعاب متغيرات العصر الجديد ـ تقع الهزيمة .

في المستوى النوعي للأدب ، هي القضية ذاتها ، فديمقراطية الابداع تغيب باستبعاد « القارىء » عن طرفي المعادلة . وذلك عبر صحافة مجتمع الاستهلاك والاذاعة والتلفزيون . وليس صحيحاً ، على سبيل المقارنة ، ان هذه « الوسائل » قد اضعفت من موقف « الكتاب » في الغرب . وليس هناك من يقول بهذا الضعف في سوق الكتاب العربي . ولكن ليس هناك أيضاً من يضع يده على أسرار هذا الانفصال المؤلم بين الكتاب والكتاب .

ولا شك ان المجلات الثقافية المتخصصة كأقلام والثقافة الجديدة المغربيتين او الحياة المسرحية في دمشق ... الخ) تقوم بدور هام لردم هذه الهوة غير المرئية ، كذلك الندوات الأدبية المتخصصة (كاسبوع الرواية الجديدة الذي اقامه اتحاد كتاب المغرب في الرباط) .. الأمر المضاد تماماً للصفحات « الأدبية » الاستهلاكية التي تستبعد « النقد » كعلم وفكر اصيل بتركيزها عليه كتعليق خبري مطول ، لا يحتاج الى نقاد ، بل الى « محررين » حتى لو كان ميدانهم الأصلي هو الصفحة الرياضية او صفحة التسلية .

على أية حال ، كان ذلك انعكاساً معقداً لمفارقة اكثر شمولاً ، بين هزيمة الواقع الاجتماعي ، وازدهار الثقافة . وغاية ما هنالك ان « مؤسسات الاستهلاك » المتعضونة في بناء الهزيمة ، قد استغلت هذا الازدهار (الكيفي حيناً والكمي احياناً ، والجديد المتناقض مع مقومات الهزيمة اغلب الاحيان) استغلالا استهلاكياً ، باختزال العمل الى خبر وصاحب العمل الى صورة .

وتظل المفارقة في حالة توالد ، مع الأصوات النقدية الجديدة التي نحتت طريقها في الصخر بالاظافر ، حتى انها حولت نقدنا العربي الحديث - كما قلت - الى حركة قومية من ناحية وتخصصات نوعية من ناحية أخرى ، كما أدت هذه التخصصات الى تنظيرات جزئية من ناحية ثالثة .. الأمر الذي يشير ببطء شديد الى احتمالات نظرية اكثر شمولاً في المستقبل .

كيف ؟

* * *

طالما أنني منذ البداية عمدت الى الظواهر اكثر من اعتمادي على الاحصاء ، فانني سأختار ثلاثة مؤلفات شابة استوقفتني خلال

السبعينات في مجال التأريخ الادبي ، وهي : « الادب والايديولوجيا في سورية ١٩٦٧ ـ ١٩٧٣ » (دار ابن خلدون اللبنانية ـ ١٩٧٤) للكاتبين السوريين بو علي ياسين ونبيل سليمان ، و « الادب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية ـ جزءان » (وزارة الاعلام العراقية ـ ١٩٧٧) للباحث العراقي د. عبد الاله احمد ، و « قراءة في ادب اليمن المعاصر » (دار العودة ـ بيروت ١٩٧٧) للكاتب اليمني عبد العزيز المقالح .

تستوقفني هذه المؤلفات الثلاثة رغم انه ليس بينها تشابه كثير أو قليل ، سوى انها محاولات في التأريخ الادبي عبر النقد ، وأنها محاولات في استجلاء الخصائص النوعية لادب القطر الذي ينتمي اليه الكاتب ، وبالتالي فكل منها يسهم بدرجة أو باخرى في المحاولة الجمالية للوصول الى مؤشرات الاتجاه العام لحركة التاريخ الادبي في بلادنا . ولمن يتوهم لحظة واحدة انه الاتجاه الاقليمي بعد الهزيمة يتخذ طريقه الى النقد بتكريس الكيانات الادبية القطرية ، اقول ان هذا التقييم ليس اكثر من مراهقة سياسية ، كانت ولا تزال من مقومات الهزيمة . ونظرة واحدة على مصادر هذه المؤلفات ، المنهجية والاستشهادية ، تدل في غير عناء على العكس تماماً .. فالتفاعلات الابداعية والنقدية العربية ، تتجلى بوضوح في القصيدة اليمنية تجليها في القصة السورية والرواية العراقية ، وكذلك النقد أو التأريخ الذي تعرض لهذا النتاج . بالاضافة الى الرؤى التقدمية المتنوعة التي تسيطر بدورها على أسلوب المعالجة لهذا الانتاج . ولكن الاهم والاعمق ، هو ان بداية البدايات لاي تأريخ عربي للادب ، لا يمكن أن تكون غير الواقع المحسوس والمباشر ، أي الواقع القطري ، وليس الاقليمي. إن تجاوز هذا الواقع أو التعالي عليه بتجاهله ، ليس اكثر من قفزة في الفراغ . ذلك أن اختلاف مستويات التطور الاجتماعي في الاقطار العربية ، منذ الهيمنة العثمانية والاستعمار الغربي والانظمة الوطنية القبلية العشائرية ، هو حقيقة موضوعية مستقلة عن رغباتنا

الذاتية . وقد تولدت عن هذه الحقيقة الاساسية حقائق متعددة من بينها الحقيقة الادبية : وهي أن هناك ادابا عربية في طريقها الى التوحد القومي ، ولكنها لم تتوحد بعد ، وبالتالي ، فلكل منها سمات قطرية تتصل بجوهر التاريخ الاجتماعي ـ الثقافي ، تنعكس جمالياً ونقدياً بالضرورة . وسوف نلاحظ انه في موازاة الازدهار الاقليمي السياسي ، كثمرة للهزيمة المستمرة ، هناك ازدهار قومي على صعيد الابداع والنقد العربي الجديد ، معاً . ولكنه ازدهار المنهج وليس الشعار .

لقد تمكن النقاد ومؤرخو الادب من المصريين ، بفضل التطور الاجتماعي الثقافي الخاص بمصر ذاتها اكثر مما يعود الامر اليهم أنفسهم ، ان يمنحوا وطنهم مكتبة نقدية كاملة تحيط بتاريخنا الادبي منذ الجاهلية الى الاسلام ، فالعصر الحديث .. وهو الامر الذي يجد ما يرادفه بالنسبة للجاهلية والعصور الاسلامية في بلاد كالمغرب والعراق وسوريا . ولكنه لا يجد ما يضاهيه بالنسبةلادب العصر الحديث في بقية الأقطار العربية . لذلك كان مجرد التعرف الأولي على أدب تلك الأقطار ، هو خطوة اساسية على الطريق القومي لوحدة الثقافة العربية .

وفي ظني انه يعود الفضل أولاً الى الشعر العربي الحديث الذي انطلق من العراق وسوريا ولبنان ومصر والسودان ثم المغرب العربي ، في خلق تيار قومي للأدب بين تياراتنا الثقافية . قبل الشعر العربي الحديث ، كانت مدرسة أبو للو ومدرسة المهجر والمدرسة اللبنانية وغيرها اتجاهات اقليمية حاسمة باستثناءات فردية تؤكد القاعدة . رافقت عروبة الشعر الحديث عروبة النقد . والعروبة التي اعنيها بوضوح هي « الرؤيا » لا الشعار الحزبي أو السياسي . ورافقت عروبة الشعر والنقد ، الرؤى « الثورية » في الفكر الاجتماعي . لذلك لا بد من الاقرار بهذه الحقيقة البسيطة الغائبة : وهي ان اليسار العربي كان رائد التوجهات القومية في الابداع الثقافي ، منذ ثلاثين عاماً .

ولكن نصف هذه المرحلة التاريخية على وجه التقريب ، قد احتفظ لاغلب الفنون الأدبية الباقية بطابع اقليمي مميز ، كما يتضح في أبرز الأمثلة : الرواية المصرية ، المسرح اللبناني ، التشكيل العراقي . غير انه منذ أواسط الستينات الى اليوم ، بدأت هذه الفنون تدخل تدريجياً في بوتقة التعريب ، بمعناه العميق العميق . وكان للأجيال العربية الجديدة ، أدباً ونقداً ، مركز الابداع الرائد لهذا الطريق . هذه الأجيال القادمة من المغرب والجزائر وتونس وليبيا ومصر ولبنان وفلسطين وسوريا والعراق والكويت والبحرين والأراضي الحجازية ، لتكتب القصة الجديدة والمسرحية الجديدة ـ اضافة الى تراث القصيدة الجديدة ـ ومن ثم ، فقد كان قدرها ان تكتب النقد العربي الجديد . وان تكون الخطوة الأولى في هذا النقد محاولات استكشافها للأرض التي تقف عليها .

فكتاب « الأدب والأيديولوجيا في سورية : ١٩٦٧ ـ ١٩٧٣ » يقرأ من عنوانه باختياره هذا التاريخ المحدد بين الهزيمة الأولى والحرب البديلة . وللمرة الأولى يستطيع باحث عربي ان يمد يده الى احد رفوف المكتبة النقدية ليجد كتاباً يتناول هذه الأسماء مجتمعة بين دفتيه : عبد السلام العجيلي وكوليت خوري وصدقي اسماعيل وحيدر حيدر والفة أدلبي ومصطفى الحلاج وحسيب كيالي وممدوح عدوان وغادة السمان وهاني الراهب وزكريا تامر وعلي كنعان وجورج سالم ووليد اخلاصي وعلي الجندي ومحمد الماغوط وعبد الله عبد وسعد الله ونوس وفارس زرزور وحنا مينة ، من مختلف الأجيال والاتجاهات في الأدب العربي السوري الحديث .

ورغم تناول المؤلفين لمرحلة تاريخية قصيرة ومحددة ، الا انهما اعطيا صورة اكثر شمولاً للموقف الأدبي الراهن في سورية . ولا ريب في انهما التقطا هذه الصورة من زاوية ايديولوجية بحتة وعلى نحو يذكرني بالنقد الماركسي في مصر الخمسينات ، ولكن ذلك لا يقلل مطلقاً من اهمية الجهد وضرورته . وهما على أية حال لم يغلقا الباب في وجه أي ضوء آخر للتأريخ

والتحليل ، بل هما لم يغلقا الباب امام نفسيهما للتطور .. فقد قرأت لنبيل سليمان بعد هذا الكتاب فصولاً نقدية أخرى ، واذا به ـ ملتزما بنفس الاتجاه ـ يخطو خطوة جديدة اكثر نضجا . واكرر هنا ، لوضوح المثال ، ان اختلاف مستوى التطور الاجتماعي اصلاً بين مصر وسوريا هو الأب الشرعي لتلك المسافة الزمنية الواقعة بين « شعارية » النقد الماركسي المصري في الخمسينات والتبسيطات القالبية المتعسفة التي نطالع ظلالها في كتاب بو علي ياسين ونبيل سليمان .

كتاب عبد الإله احمد اطروحة جامعية تتضمن اغلب ايجابيات العمل الأكاديمي ولا تخلو من سلبياته أيضاً . ولكنه كذلك كتاب رائد ، هو الأول من نوعه في تأريخه للقصة العراقية ، قصيرة وطويلة ، منذ الحرب العالمية الثانية . والايجابيات بارزة في ذلك الحشد الهائل من الوقائع الفنية ان جاز التعبير عن تفاصيل الانتاج القصصي العراقي ، وخطوطه البيانية صعوداً وهبوطاً ، وارتباطه الوثيق بالتطور السياسي والاجتماعي والثقافي في العراق المعاصر . والايجابيات بارزة في ذلك الجهد الوصفي شبه الحيادي لجملة الظواهر والدلالات والعلامات الفارقة . ولكن الكتاب يميل في خاتمة المطاف نحو التأريخ ويحرمنا في كثير من المواضع من الموهبة المؤكدة لدى الباحث : وهي النقد . ومن المسلمات ان الجمع بين التأريخ والنقد صعب المنال في بحث جامعي . وكم وددت من الكاتب عند نشر الاطروحة ، ان يتحرر قليلاً من القيود الفقهية ، ويطلق لنفسه العنان الفكري . ذلك ان التلازم الجدلي بين التأريخ والنقد هو وحده الاداة التحليلية المقارنة ، القادرة على استخلاص قوانين التطور النوعي لفن من الفنون في بيئة من البيئات وفي مرحلة من مراحل التاريخ الاجتماعي ـ الثقافي .

لقد آثر عبد الإله احمد ، بحساسية ذوقية مرهفة ، ان يتأكد من مكامن القوة والضعف في الأبنية الجمالية للقصة العراقية الحديثة. كما آثر ان يوازي بين هذه القوة او ذاك الضعف ، و« المؤثرات الخارجة عن

الفن الأدبي » كالمناخ السياسي . ولكن هذا المنهج الذي يوفر للجامعة شروطها ، لا ييسر للباحث شروطه في استجلاء بعض الغوامض والجواب على عدة اسئلة: من المعروف مثلاً أن العراق في الأربعينات من هذا القرن، عرف وضعاً مشابهاً للوضع الثقافي في مصر ابان المرحلة ذاتها ، وهو الوضع الذي يمكن عنونته بوحدة الفنون ، فالقاص والشاعر والمصور والنحات كانوا في صالون او ناد او جمعية تضمهم للحوار والتفاعل الذي جعل ـ في مصر ـ لفن كل منهم رؤيا جمالية متأثرة ببقية الفنون . ماذا كانت انعكاسات هذا « الوضع الثقافي » الخاص على أدب القصة العراقية ؟ ان اجتماعات فؤاد ونهاد التكرلي والسياب وبلند الحيدري وجواد سليم ، قد تركت أثرها في الرؤيا الجمالية ـ كما قد أتصور ـ على فن كل منهم.فماذا كان أثرها ـ إن وجد ـ على قصص التكرلي ، وهل يصلح هذا الأثر ـ اذا غاب ـ في تفسير قصص عبد الملك نوري؟وهنا، بالضبط، يأتي السؤال الثاني : كيف مضى التفاعل بين ولادة القصة العراقية وتطورها من ناحية ، والمؤثرات (الفنية) الخارجية من ناحية أخرى ؟ ما علاقة الأربعينات العراقية بالأربعينات المصرية مثلاً ؟وما علاقتها بمترجمات نهاد التكرلي أو قراءات السياب والحيدري أو التصوير البولوني الوافد مع مجموعة الفنانين البولونيين وما علاقتها بمترجمات الماركسيين العراقيين للآداب الاشتراكية ... الى غير ذلك من علاقات تفصيلية تحدد غالباً اطار « القانون » الذي يمكن استخلاصه من حركة أدب بعينه أو فن بذاته . فلا يكفي مطلقاً الامساك بخيوط التطور الاجتماعي والسياسي للامساك تلقائياً ـ وان يكن اكاديمياً ـ بالتطور الثقافي عموماً أو الادبي أو القصصي على وجه أكثر خصوصية . أكثر من ذلك ان الانتماء السياسي او الحزبي المباشر للكاتب والفنان ، بل وأقواله ذاتها عن نفسه التي تبدو كما لو كانت اعترافات ، ليس بمقدورها ان تنير لنا عمله الأدبي من الداخل . وأحياناً تكون مضللة .

مهما يكن من أمر ، فهذا الكتاب هو عمل رائد على كل المستويات

الخاصة بالأدب والنقد العراقيين : رائد في تناوله فناً واحداً في فترة زمنية حاسمة تاريخياً ، وفي دقته الأكاديمية المتطرفة ، بحيث لن يعود هناك عذر لأي ناقد عراقي أو عربي في المستقبل ، إذا جاء تحليله لقصة عراقية جديدة مبتوراً عن الجذور .

اما « قراءة في أدب اليمن المعاصر » لعبد العزيز المقالح ، فإننا سنغفر لصاحبه التواضع الذي جعله في المقدمة يفرق بين « القراءة » والنقد ، ونقول انه ليس كتاباً يؤرخ بقدر ما هو يحلل وينقد .. مهما خاف الكاتب من أنف مايكل انجلو المكسورة ان تكون انفه بفعل فاعل من الأدباء الذين يردون على النقد بالمطرقة على انوف من يجرؤ على قول رأيه فيهم بالرغم من جرأتهم على قول الرأي علناً في الحياة كلها والبشرية بأسرها . كما لن اغفر له أيضاً تشبيهه لكلماته بعزف ذلك العازف الفقير أمام صورة المسيح ، فأدباؤنا كنقادنا ليسوا جميعاً مسحاء العصر الحديث .

بعد ذلك سأقول لعبد العزيز مقالح دون ان أخشى على أنفي من « مطرقة » يستعيرها من الذين يخافهم : شكراً لك فقد فعلت خيراً كثيراً للأدب اليمني الحديث شعراً ونثراً ، قصصاً ومسرحاً . وقد كنت أباً للأخيار حين انصفت كاتباً شاباً اذهلني عن وعيي رحيله المفاجىء والمبكر هو محمد عبد الولي القصاص اليمني النافذ البصر والبصيرة . ولكن هذا النموذج الفذ من الاحياء رغم موتهم ، يختلف تماماً عن عبادة الموتى كما تتجلى في مقالك عن الكاتب المسرحي الراحل علي احمد باكثير.. فباستثناء ترجمته لمسرحية شكسبير « ماكبث » في بحر المتدارك ، وتأليفه لمسرحية « اخناتون ونفرتيتي » في البحر نفسه (وبالتالي فالقيمة الوزنية للشعر - وحدة التفعيلة - هي الانجاز الرئيسي في ذلك الوقت المبكر) ليس لباكثير مكانة متميزة وباقية في المسرح ، بل يمكن الافصاح عن فكره المفرط في السلفية رغم انف « الثائر الأحمر » دون عناء .

* * *

لا تؤلف امثال هذه المؤلفات ، في اغلب الأحوال ، رؤية شاملة لحركة الأدب ، بقدر ما تسلط الضوء ساطعاً على بقاع جغرافية مجهولة لدى المكتبة النقدية العربية . ومن ثم فهي وان فقدت القدرة على التنظير للابداع ، رغم الفرصة المواتية في اكتشاف التاريخ ، الا انها استطاعت مع غيرها ان تمد آفاق الرؤية للباحثين في « جزئيات » التخصص النوعي للاجناس الأدبية .

ـ ٥ ـ

هنا ، علينا أن نلاحظ ان الهزيمة العربية من ناحية وقضية الشعب الفلسطيني من ناحية أخرى ، هما قطبان متلازمان في الابداع النقدي للجيل الجديد .

ومن الطبيعي تماماً ، ان تكون الهوية الفلسطينية من جهة والأرض المحتلة من جهة ثانية ، مصدراً ملهماً لهذا الجيل . ولأن الهزيمة والشعب الفلسطيني والهوية والأرض قضية عربية فلسطينية ، فإنه يصبح بديهياً للغاية ان يكون النقد الجديد لتجليات المأساة عربياً بوجه عام ، وفلسطينياً على نحو خاص . اي انني ارفض التفسير الملتوي القائل بأن « الاقليمية الفلسطينية » قد تجسدت في الأدب ، وان « الوصاية الفلسطينية » قد تجسدت في النقد . ليس هذا صحيحاً . ولنشر الى بعض العلامات .

نقرأ « الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة » (١٩٧٩) لصالح أبو اصبع فنتفق معه ونختلف حول معايير التقييم ودلالات التقويم ، ولكنه يقدم لنا في حقيقة الأمر اشمل دراسة فنية للشعر الفلسطيني في الأرض المحتلة بين عامي ١٩٤٨ و١٩٧٥ رغم كثرة الدراسات عن هذا الشعر . والأهم ، ان اتجاهه في النقد لم يبتر ، للحظة واحدة ، الشعر الفلسطيني عن شجرة الشعر العربي المعاصر ، فكراً وجمالاً ورؤيا .

وهل يمُكن ان يكون الأمر محض مصادفة ان يصدر كتابان في عامين متواليين حول ادب غسان كنفاني ، اولهما لناقدة مصرية شابة هي رضوى

عاشور « الطريق الى الخيمة الأخرى » (١٩٧٧) وثانيهما لكاتب فلسطيني شاب هو نفسه الروائي الموهوب افنان القاسم « غسان كنفاني : البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني من البطل الى المنفى الى البطل الثوري » ؟ بطل الكتابين هو الابداع الفلسطيني للشهيد كنفاني . الناقدان من جيل واحد على وجه التقريب . الرؤيا النقدية ذاتها بالغة التقارب . فكلاهما يعنى « بداخل » العمل الفني وصولاً الى خارجه مروراً بصاحبه .

ثم تأتينا « صور من الأدب الشعبي الفلسطيني » (١٩٧٤) لتوفيق زياد « الحكاية الشعبية الفلسطينية » (١٩٧٤ أيضاً) لنمر سرحان ، ثم « اغاني الأطفال في فلسطين » (١٩٧٨) و« البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية » (١٩٧٩) لعلي الخليلي ، الشاعر والباحث الفلسطيني الجاد . من داخل الأرض المحتلة حيث الصراع المباشر مع الاغتصاب الصهيوني يحتاج مباشرة الى ابراز الهوية وتثبيتها وتأصيلها وبلورتها .. فهل نسمي ذلك اقليمية ، ام نستكشف قوانين التطور الاجتماعي ذات الرؤية الثورية النازفة دماً في كلمات زياد والخليلي ، بل ونستكشف طوايا المأساة القومية الكبرى من خلال أدب « الشعب » الفلسطيني ؟ .

على أية حال يأتينا الجواب من ناقد لبناني هو الياس خوري صاحب « تجربة البحث عن افق ـ مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة » . والجواب الجمالي البحت يكشف بمعاناة ـ لا بعناء ـ الابعاد القومية لمأساة البحث عن هوية .. موجودة وضائعة .

على اية حال كذلك ، فإن القضية تستعيدنا الى السؤال الجوهري حول « الجزئيات التنظيرية » التي تشكل في مجملها تمهيداً ضرورياً نحو نظرية الأدب ونظرية النقد على السواء ، دون ان تكون بديلاً في جميع الأحوال عن النقد النظري الغائب .

عندئذ نلاحظ ان نقد الشعر قد استأثر بجهد النقاد الشباب برفقة

امتحان صعب في تطبيق المناهج الغربية الحديثة ، وخاصة المدرستين : البنيوية والألسنية .

واذا اعتبرنا ان كتاب صالح أبو اصبع يدخل في نطاق « التأريخ الأدبي » للشعر الفلسطيني ، فإننا نستطيع ان نميز ثلاث تجارب رئيسية في نقد الشباب لشعرنا الجديد : طراد كبيسي من العراق في كتابيه « شجر الغابة الحجري » (١٩٧٥) و« الغابة والفصول » (١٩٧٩) حيث يحاول الناقد ان يمزج الحس التاريخي بالحس الطبقي بالحس الجمالي كاطار عام لتحليل الشعر الى عناصره الأولية من كلمات وصور وايقاع وطقوس . والناقد يركز في التطبيق على الشعر العراقي الجديد فيوفيه حقه ، وفي التنظير يبلور اسئلة جديدة للأجوبة القديمة ، كما لم يفعل غيره من النقاد الشباب في العراق ، من قبل . ولكن تبقى مسائل التراث والعصر ، والايديولوجية في الشعر ، ومشكلة المصطلح ، مجرد عناوين طموحة واجتهادات واثقة في وعد المستقبل ، اكثر منها نتائج ونهايات .

اما « دراسات في نقد الشعر » (١٩٧٩) لالياس خوري ، و« اسئلة الشعر » (١٩٧٩ أيضاً) لمنير العكش ، فهما ابرز منجزات نقد الشعر للجيل الجديد ، رغم اختلافهما في المقدمات والنتائج على السواء ، في الشكل والاتجاه معاً .

الياس خوري يدرس الشعر دراسة « موضوعية » ان جاز التعبير عن تحليل بنى القصيدة الواحدة ، ومن ثم رؤياها . ومنير العكش يدرس الشعر دراسة « ميدانية » ان جاز التعبير عن « الحوار مع الشاعر » وتحليل لحظته الابداعية ، ومن ثم رؤياه للخلق والحداثة والموت . كلاهما يبدأ من اكثر المحسوسات صلاحية وتماسكاً وعينية ، وكلاهما أيضاً ينتهي الى التجريد النظري . غير انهما بعد هذه المشابهة ـ من بعيد ـ يفترقان . وحذار ان نحاول التقريب بينهما لمجرد انهما يركزان ، أيضاً ، على الزمن واللغة في الشعر الحديث ، لأنهما ينطلقان في الحقيقة من

تصورين مختلفين تمام الاختلاف عن الزمن واللغة .. فالتاريخ الاجتماعي للأرض والبشر ، يبقى عند الياس خوري هو الأب الشرعي لكل « اختراق » شعري لجدران التاريخ والجغرافيا ، عبر الرمز والصورة والايقاع . بينما المسافة المتقطعة بين الوجود والعدم ، هي مهاد تجربة الخلق والموت ، ومن ثم الحداثة ، عند منير العكش . هل يناقض احدهما الآخر ؟ نعم ، ولكن لا ينفيه . هل يكمل احدهما الآخر ؟ نعم ، ولكن دون ان يلقاه . لالياس خوري ذاكرة ماركسية وحلم بنيوي ، ولكن القصيدة تمنحه سخاء في التحليل لم يستعره من الذاكرة ولم يره في الحلم . ولمنير العكش ذاكرة تراثية لا تخيب وحلم صوفي شفاف ، ولكن الشعر يمنحه سخاء في الرؤيا يتجاوز الذاكرة الحبلى والحلم العذري . حس المأساة في خاتمة المطاف يجمعهما في حوار مجلجل مع الجيل الشعري الرائد ، الماضي ؟ السابق ؟ الباقي ؟ اسئلة يلفت النظر في الجواب عليها ، ان الحوار ظل مع ادونيس وقباني ودرويش والبياتي ، والسياب أيضاً والحيدري ، بل ويوسف الخال واحياناً بدوي الجبل دون ان « يحضر » واحد فقط من ابناء جيلهما . لماذا ؟ .

ريتا عوض في كتابيها « اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث » (١٩٧٨) و« أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير » (١٩٧٩) لا تجيب ... بل تضيف الى قائمة الحوار شفيق المعلوف وجبران ، وأخيراً خليل حاوي . ومن ثم يبقى السؤال « لماذا » أو أين الشعراء الجدد عند النقاد الجدد ، سؤالاً حائراً . ويبقى الامتحان المشروع للنقد الجديد واجب الوجود .. فكما قلنا ان الأدب العربي هو موضوع الناقد العربي ، وان نقد محمود درويش او غادة السمان اهم الف مرة من نقد شكسبير او اليوت (لا عن شوفينية ، بل لأن الناقد العربي لن يضيف شيئاً في الأغلب الى آلاف الدراسات الغربية عن هذا او ذاك) ، نقول أيضاً ان نقد الرواد او الماضين او السابقين جيد ، ولكن الأهم هو التعرف على « الجديد »

المجايل للناقد خصوصاً .. فالسابقون درسوا بما فيه الكفاية ، والاضافة الى ما كتب عنهم محدودة سلفاً .. أما الشعراء الجدد (وما اكثرهم) فهم يحتاجون اكثر من غيرهم الى تعرف زملائهم النقاد عليهم ثم تعريفنا بهم ... حتى اذا ثبت انهم لم يكتبوا « الجديد » بعد ، فهذا نفسه سؤال حضاري خصب .

ريتا عوض في كتابها تحاول في استعراض المنهج الاسطوري ، ان تقدم تجربة جديدة في نقد الشعر . في هذا الصدد تجيد سرد كل معلوماتها عن هذا المنهج . ولكنها في التطبيق تتعثر عند حدود الوصف الخارجي للغاية ، ولا تلتزم بما أخذته على نفسها من وعود ، رغم اتهامها المسرف في التعالي دون مبرر ، لغيرها بالجهل بالمدارس الغربية الحديثة في النقد . ولقد اثبتت الكاتبة بغير شك انها اطلعت كأية دارسة مجتهدة على بعض الكتابات النقدية الغربية المعاصرة ، فذكرت أكثر مصادرها الأجنبية في التعليق على شاعر عربي كتبت عنه عشرات الدراسات العربية التي « تجهلها » الكاتبة . واذا لم يكن البحث في الأدب المقارن ، فانني لا استطيع ان افهم بسهولة كيف يمكن الاستشهاد في نقد البياتي او السياب او محمود درويش بعشرات المصادر الانكليزية ، واستبعاد اي ناقد عربي ، باستثناء اسعد رزوق وخالدة سعيد واحسان عباس في ما يخص الجانب النظري لا في الرؤية التطبيقية .

ربما كانت « البداية » هي السبب في هذا الضعف المثلث : الاستغراب ومن ثم الاغتراب عن واقع القصيدة العربية ، المسافة بين النظرية والتطبيق ومن ثم الانقطاع عن التواصل مع الشعر ، والبعد عن تراث النقد العربي الحديث للشعر العربي الحديث . ولكن هذا الضعف لا يخفي - عند ريتا عوض - موهبة في الكتابة وحساسية في التذوق سيأخذان طريقهما تدريجياً نحو النضج .

البنيوية والألسنية والماركسية تتجاذب خيوط النقد العربي الجديد

بغير وضوح نظري كاف ، ولكن بمعاناة واضحة وكافية . واذا كانت الماركسية هي المنهج الغالب على كتابات علي الخليلي وتوفيق زياد في الأدب الشعبي الفلسطيني من وجهة نظر طبقية اجتماعية وطنية (تأكيد الهوية) ، فإن البنيوية هي لسان حال الباحثة المصرية د. نبيلة ابراهيم في كتابها « قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية » (١٩٧٤) . وبالطبع فهي تجد في التحليل الانثروبولوجي للفنون البدائية « جذراً » رئيسياً للمنهج البنيوي . بينما يتجه احسان سركيس في كتابه « الثنائية في الف ليلة وليلة » (١٩٧٩) وكذلك د. خليل احمد خليل في دراسة « الشعر الشعبي اللبناني » (غير مؤرخ ولكنه صدر في السبعينات) اتجاهاً مغايراً ، يمزج التحليل التاريخي بالتحليل الفني في اطار موحد .

وعلينا هنا ، التفرقة الواضحة بين « تأكيد الهوية » في مواجهة الاغتصاب الأجنبي ، و « الاقليمية » كاحدى ثمار الهزيمة المستمرة . التحليل البنيوي ، بمفرده سيف ذو حدين ، ففي مجال البحث عن « البنية » الأولى ، يمكن لاتجاه الباحث ان ينحرف ، اما الى الشوفينية العنصرية ، او الى الخرافة البدائية لا كمادة تاريخية ، بل كمنهج في البحث . لذلك كانت الاستنارة الديناميكية بقوانين التطور في ضوء الماركسية ، عنصراً قابلاً للامتزاج بالتحليل البنيوي ـ السوسيولوجي ، كما يبدو ذلك واضحاً في كثير من التطبيقات الفرنسية . والأمر نفسه بالنسبة للألسنية التي يمكن في حال اقتصارها على التحليل اللغوي الصرف كمعادلة صوتية ، ان تصل بنا الى تخوم « نقد بلاغي » يتضاءل الى جانب ميراثنا من النقد العربي القديم . بينما يمكن الاستفادة التكنولوجية والرياضية من موازين رصد الذبذبات والعلاقات بين الاحرف والكلمات وتكوينات السياق (فقرات السرد والحوار والمونولوغ) في استيضاح « الدلالة » الأكثر شمولاً من التشكيل الصوتي للايقاع والتكوين البنائي للصورة .

لا شك انه كان للمسافة بين الهزيمتين ـ أو ما ادعوه بالهزيمة المستمرة ـ أثر مباشر في اختيار ادوات النقد الجديد وأساليب استخدامها والتفاعل بواسطتها ، بين التجربة الأدبية المحلية من ناحية ، وتطور الاتجاهات النقدية في العالم المعاصر من ناحية اخرى .

كانت هذه « المسافة المهزومة » المشار اليها ، قد افرزت ، اساساً ، حرب لبنان من جهة وعزل مصر من جهة أخرى . وكانت الثورة المضادة للأمة العربية في مصر ولبنان ، قد استعدت للحرب على الجبهة الثقافية ، استعداداً شاملاً (حضارة السبعة آلاف سنة في مصر ، والكيان الطائفي الذي يشكل « أمة » في لبنان) .

ولم يكن ممكناً تجاهل « الواقع » الجديد او المستجد ، فاشتعلت الحرب الثقافية فكراً وفناً . وابتعدت البنيوية والألسنية في مصر ولبنان والمغرب وتونس ، عن التفاعل سواء مع الماركسية او علم الدلالات الاجتماعية . واضحت كلتاهما منهجاً تجريدياً لائذاً « بالحداثة » من جحيم « الثورة » . كانت « الحداثة » ولا تزال لدى البعض ، بديلاً للثورة ، لا ينقل المصطلح الغربي فحسب ، بل ويجرده قصداً من سياقه الثقافي ـ الاجتماعي . وهو الأمر البعيد تماماً كل البعد ، عن مفهوم الحداثة في الغرب نفسه . واصبح الحل لهذا « الاشكال ـ الجمالي » هو ان تصبح الحداثة والثورة مترادفين ، وهو تصور صحيح نظرياً ، ولكنه في النقد التطبيقي يعني النقيض : الفصل بين الحداثة والثورة .

ولقد كان رد الفعل لدى البعض هو الارتكاز المنهجي أولاً وأخيراً على الماركسية كمنهج للتحليل التاريخي والاجتماعي والجمالي دون امعان النظر في ما استجد من تحليلات جديدة للأكوان الفنية والجماليات ذات التركيب النوعي المستقل نسبياً عن مجرد كونه انعكاساً للواقع . ولكن المجابهة الأصلية استمرت لا بالغاء « الواقع » المهزوم وكأنه لم يكن ، بل بالتصدي لظواهره . تحقيق الذات الفلسطينية لا يعني انبعاث « اقليمية

فلسطينية » عبر الكشف عن الهـوية الشعبيـة لتاريـخ الفولكلـور الفلسطيني . والتحقق من عروبة لبنان لا يتم باسدال ستائر الشعارات القومية على الحقائق المتغيرة ، بل بكشف الخصائص النوعية المستقلة لطول العهد بالتجزئة ، ومقومات التكامل القومي الرابضة في عمق اعماق التراث الشعبي .

على ان الأمر قد اختلف بالنسبة للنقد النوعي للقصة القصيرة والمسرح والرواية كما سبقت الاشارة الى الشعر . وفي هذا النقد النوعي اسهم نقاد الخمسينات بقسط وافر في تحديد مسار الاتجاهات الجديدة للنقد العربي . كان جورج طرابيشي ، الناقد السوري المعروف ، قد انجز في مؤلفاته الأساسية « لعبة الحلم والواقع . دراسة في أدب توفيق الحكيم » (١٩٧٢) و« الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية » (١٩٧٤) و « شرق وغرب ـ رجولة وانوثة » ثم « الأدب من الداخل » (١٩٧٨) مجموعة من الاجتهادات الحية التي تستوعب الدلالة الاجتماعية ولكن في بعديها الميتافيزيقي والجمالي ، مضيفا الى ذلك « وحدة الموضوع » أو القضية التي تصبح من الآن فصاعداً محوراً ومعياراً للعمل النقدي الجاد . وهو الأمر الذي نلحظه بوضوح تام لدى الناقد اللبناني عفيف فراج في كتابه الهام « الحرية في أدب المرأة » .. حيث تتحول مقولة الحرية عن كونها شعاراً سياسياً مجرداً الى « جسم موضوعي » للعمل ، فكما ان العمل الفني هو في خاتمة المطاف « معادل موضوعي » للحياة ، كذلك يتحول النقد الجديد الى « عالم من الجمال » بتركيبه الديناميكي للحياة والأدب معاً على نحو يختلف عنهما معاً .

الأدب من الداخل ، لدى طرابيشي ، مصطلح لا ينطبق فحسب على الكتاب الذي يحمل هذا العنوان ، بل على اغلب كتاباته النقدية . وهو مصطلح لا علاقة له بالمفهوم المتعارف عليه في أدبيات « النقد الجديد » الغربي كما مارسته مجموعة رشاد رشدي . كذلك معنى « الحرية » او

« القهر » لدى عفيف فراج ، لا يندرج في خانة « النقد الفكري او السياسي » الا بالقدر الذي نعترف به للفكر من دور جمالي في بناء الأدب والنقد على السواء .

وهو النقد الذي يتضح ، ويتبلور الى حد كبير في اعمال النقاد الشباب حيث يصبح الروائي السوري حنا مينة « اشكالية روائية » عند عبد الرازق عيد ومحمد كامل الخطيب في دراستهما الجادة عن هذا الكاتب الذي قطع مسافة هائلة بين « المصابيح الزرق » (١٩٥٤) و « الشراع والعاصفة » (١٩٦٦) ، لم تكن مسافة زمنية فقط ، بل مسافة روحية وجمالية أيضاً ، بحيث أصبح « الاشكال الروائي » همه الأول . ومن ثم كان طبيعياً للنقد الجديد ان يستبطن ابعاد هذا الهم في الواقع الخام والمادة الأدبية المركبة ، والفكر بينهما . والفكر هنا ، لا يعود هو الفكر الاجتماعي او السياسي بل الفكر الأدبي .

وبالرغم من أنه ليس من العسير ان نكتشف ثغرات فادحة لدى بعض النقاد « الجدد » ـ ولا أقول النقد الجديد ـ فإن ذلك لا ينبغي ان ينسحب على « جدية » الجديد . فكتاب احمد ابراهيم الهواري « البطل المعاصر في الرواية المصرية » (١٩٧٦) ليس اكثر من مقتطفات منقولة عن الآخرين بغير فهم وحذق . وكتاب « توفيق الحكيم اللامنتمي » لأحمد محمد عطية (١٩٧٩) يأتي بعد تراث نقدي هائل لأعمال الحكيم ، ومن ثم كان المفترض ان يضيف الناقد جديداً . وهو الأمر الذي لم يحدث رغم الاجتهاد .

على غير هذا النحو نلاحظ التباين في وجهات النظر بين الناقد الفلسطيني نبيه القاسم في كتابه « دراسة في القصة المحلية » ـ الفلسطينية في الأرض المحتلة ـ (١٩٧٩) والناقد السوري رياض عصمت « الصوت والصدى ـ دراسة في القصة السورية الحديثة » (١٩٧٩) والناقد العراقي ياسين النصير « القاص والواقع » (١٩٧٥) ... الا ان ما

يجمع بينها هو الاهتمام النوعي بفن القصة القصيرة ، وقدرة هذا الفن على التقاط زوايا « الحدث » الرئيسي في الحياة العربية المعاصرة ، واعني به « الأزمة » . يجمع بينها أيضاً ذلك الحس الفاجع بمرارة الهزيمة المستمرة ، باستمرار مقوماتها ومكوناتها في التخلف المروع والتقاليد غير الديمقراطية في اسلوب الحكم والتبعية للاجنبي .

ولربما كانت المراجعات التي تابعت نبض الهزيمة وايقاعها المأسوي من اهم الوثائق التي قدمها الجيل الجديد ، كما تتبدى في كتاب الناقد اللبناني عصام محفوظ « دفتر الثقافة العربية المعاصرة » (١٩٧٣) وكتاب الناقد العراقي فاضل ثامر « معالم جديدة في أدبنا المعاصر » (١٩٧٥) وكتاب الناقد المصري فاروق عبد القادر « ازدهار وسقوط المسرح المصري » (١٩٧٩) . في هذه الاعمال الثلاثة نتابع علامات الزمن الخائب واعترافات الجيل الضائع ، من غير ان تكون الخيبة او الضياع عنواناً مقصوداً او محوراً متعمداً ، بل هو قراءة للذات الراهنة واستحضار للذكريات الماضية ، واقامة جدل موضوعي بينهما في ضوء المستقبل المجهول . هذا الضوء هو « العنصر الجمالي » الذي يعيد صياغة الأزمنة ويقيم الحوار معها وفق « تشكيل » جديد .

لعلنا نستوعب هذه الاضافة في « اتجاه » النقد المسرحي ، خاصة في المغرب . كتاب « من قضايا المسرح المغربي » (١٩٧٨) لعبد الرحمن بن زيدان ، و « المجتمع الاصيلي والمسرح » (غير مؤرخ ولكنه صدر في أواخر السبعينات) لمصطفى عبد السلام ، وكذلك البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي (١٩٧٩) لعبد الكريم الرشيد والطيب الصديقي وعبد الرحمن بن زيدان ومحمد الباتولي وعبد الوهاب عيد وثوريا جبران ، كلها نماذج لهذا « الاتجاه » نحو الانتصار على الاغتراب بحل معادلة التراث والعصر حلاً لا يجعل من التراث تمثالاً مقدساً للماضي ، ولا من العصر

مرادفاً للغرب .. بل غوصاً في اعماق الذات اللاشعورية والعقل الجمعي للشعب ، بحيث يمسي الشكل احد محاور المضمون ، والمضمون احدى زوايا الشكل ، والجدل الحر بينهما لا يكتفي باسقاط الحائط الرابع ، ولا باصطناع المسافة بين الجمهور و « التمثيل » ، بل يتجاوز رد الفعل الى مختلف مجالات الفعل المسرحي العفوي والخلاق معاً ، والمفتوح على كافة المفاجآت ، بلا حدود .

- ٦ -

في خاتمة المطاف ، ما هو النقد الجديد ؟ والى اين يتجه بأدبنا ؟ .

ليس هناك من تعريف سابق على « الظاهرة » . والنقد العربي الجديد ، من هذه الزاوية ، هو نقد الأجيال الجديدة أساساً ، ولكنه أيضاً النقد الذي بشر به ومارسه النادرون من نقاد الأجيال السابقة .

والنقد العربي الجديد ، ثانياً ، هو نقد الأدب العربي الجديد أساساً ، ولكنه أيضاً النقد الذي تصدى لأدب الأجيال السابقة في الثقافة العربية المعاصرة .

ولكن « الجديد » في النقد العربي الجديد سواء كتبه الشباب او الكهول ، وسواء كتبوه عن أدب الشباب او أدب الكهول ، هو « نقد الهزيمة » من ناحية و « نقد المقاومة » من ناحية أخرى . كذلك ، كانت « رؤياه » هي العنصر الجديد الحاسم الذي لم يعط ثماره بعد ، لأنها تختمر وتولد في ظل اكثر المراحل سواداً في تاريخنا العربي الحديث .

وهي رؤيا تعتمد « الحسم » في منطلقات فكرية محددة ، يمكن ايجازها على النحو التالي :

- ترسيخ الهوية القومية العربية في مواجهة البحث عن الذات الاقليمية .

- ترسيخ التفاعل الحضاري مع مقومات العصر انطلاقاً من أرضية تراثية ثابتة .

- ترسيخ مفهوم الحرية كاطار شامل لانعتاق الانسان والأرض من قيود التغريب والاغتراب والسلب والاستلاب .

في موازاة هذه المنطلقات الثلاثة ، كان النقد العربي الجديد ولا يزال في طور « التجربة » يحاول استكشاف « المصطلح » القادر على ردم الهوة الواسعة بين العمل الأدبي العربي والذوق الجماهيري السائد عبر الحوار المزدوج مع الأدب من جهة والحياة ذاتها من جهة اخرى . كانت نقطة الانطلاق هي رفض المصطلح السائد سواء كان غربياً معاصراً أو عربياً تراثياً ، وعدم الانسياق في « العفوية المضادة » التي تفرض الانطباعات الجزئية دون استخلاص المعيار .

ولا ريب في ان النقد العربي الجديد في هذه الحدود حقق نجاحات مرموقة ، سواء بتحويل مجموع اجتهاداته الى « حركة من تيارات » لا مجرد التماعات فردية ، او باقترابه الحثيث من جوهر التجربة الأدبية المحلية ، او بالتصاقه الحميم بالطبيعة الخاصة للأدب .

ولكن هذه النجاحات البارزة لا تعني ان النقد العربي الجديد قد تمكن من الحصول على « المصطلح النقدي الجديد » ، لأن اكتشاف المسار الرئيسي لأدبنا العربي الحديث لم يحدث بعد ، فضلاً عن أن اكتشاف قوانين تطورنا الأدبي في مختلف مجالات الخلق والابداع الفني لم يتكامل بعد .

غير ان نقدنا الجديد ، رغم ذلك ، قد كرس المؤشرات التي تدل على حتمية المضي في هذا الطريق ، لأن أية اجتهادات لشق طرق أخرى ، هي عودة الى الوراء . فالتحدي الحقيقي اصبح واضحاً ، ولم يعد من الممكن نسيانه او تجاهله .

ولعله الوجه الآخر لتحدي الهزيمة ، فليس من طريق آخر بين المقاومة

اللانهائية والسقوط اللانهائي .

وربما كان الأدب هنا ، والنقد في طليعة ابداعنا الثقافي ، يشكل « مفارقة » صارخة مع عصر الهزيمة حتى ليكاد الا يكون تعبيراً عن هذا العصر ، الا اذا اعتبرنا « النقيض » هو التعبير الأكثر صدقاً .

ومن هنا يصبح الأمل في انتصار « رؤيا المقاومة » ليس أملاً في جيل من الأدباء او النقاد ، بل ايماناً بروح أمة ... لا تموت .

التقصير

لعله من أيسر الأمور أن يكتب الناقد أو المؤرخ الأدبي مقالاً مسهباً عن مناهج النقد الحديث في العالم ، وبالعكس ، فانه من اصعب الامور محاولة خلق هذه المناهج في التطبيق على آدابنا وفنوننا الوطنية ففي اللحظة التي يتحول فيها النقد الى ابداع مستقل ، يصطدم بالذوق التقليدي والاعتياد الذهني على قوالب محددة والكسل العقلي وغياب القدرة على التمثل والاستيعاب وغيبوبة الوجدان في تلافيف الموروث وبلادة الشعور من رتابة الالحاح اليومي والتكرار على قيم تعفنت ولم تدفن بعد .

من هنا كان « التقصير » في النقد العربي الحديث ذا دلالة سوسيولوجية تتجاوز أسوار المصطلح الجمالي للنقد الى ابعاد اكثر شمولاً يمكن ايجازها في الاشارات التالية :

*

أول عناصر التقصير في مجمل الحركة النقدية العربية الحديثة هو غياب « المناهج » التي تضبط ايقاع هذه الحركة .

وسلفاً ، لا بد من الاقرار بأن مسألة المنهج ترتبط تلقائياً بجذرين أصيلين هما الفلسفة والحضارة ... فالمناهج النقدية هي امتداد تلقائي لعلم الجمال وهو بدوره جزء لا ينفصل عن الفلسفة . ومن ناحية اخرى ، يرتبط ظهور الفلسفات ارتباطاً عضوياً بالتطور الحضاري . هكذا نستطيع

القول عن تراثنا العربي القديم في ذروة ازدهار الحضارة العربية الاسلامية ابان العصر الوسيط ، فما كان لنظرية النظم عند الجرجاني مثلاً أن تتبلور على هذا النحو المنهجي الدقيق ، لولا أن الفلسفة الاسلامية كانت حاضرة ، ولولا ان حضارتها كانت تسمح بذلك .

وهكذا أيضاً نستطيع القول عن أوروبا في العصر اليوناني ثم منذ بداية عصر النهضه حتى العصر الحديث . ولم نعرف قط عن العصور الأوروبية « المظلمة » أنها اثمرت جديداً في مناهج النقد الادبي اكثر من الهوامش على متون افلاطون وارسطو .

ولما كانت « عصورنا المظلمة » غداة انكسار الحضارة العربية الاسلامية قد طالت ، ولم يكن العالم لينتظر نهضة المنكسرين من كبوتهم التاريخية ، فقد صحونا منذ حوالي قرنين على هول المسافة بيننا وبين الذين لم ينتظروا أحداً في مسيرة التقدم .

ولم تكن المسافة محض تكنولوجية ، بل كانت اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية في الاساس . لأن أعظم ما في تراثنا الحضاري كانت الحضارات المتعاقبة في « العالم » قد استوعبته وتمثلته وأضافت إليه وطورته مما جعل لها حقاً في الانتساب اليه وتجاوزه في آن ، بينما نحن كنا قد تخلينا في واقع الأمر عن تراثنا في اللحظة التي بدأ فيها الانحدار ، ولم يعد جمودنا عدة قرون نوعاً من السلفية كما شاع التعبير ، بل انقطاعاً مؤلماً عن جوهر تراثنا ومغزى حضارتنا ، وكأننا تخلينا عن وراثتها للغير ، فلم نجددها بالاضافة والحذف والتعديل ولم تستلهم فحواها العميق - كالحوار الحضاري والعقلانية والحرية وتبني المنظور التاريخي لحركة الوجود والمجتمع - الانسان - بل كل ما حدث هو أننا أقمنا لها قبراً ذهبياً ورحنا نجدد لها مراسيم الدفن ونحيي لها طقوس الصلاة في كل « ذكرى » .

من هنا بدأت « الاشكالية » الرئيسية في حياتنا الجديدة منذ حوالي

مائتي عام ، ولا تزال . غياب المنهج هو غياب الفلسفة ، وبدورها فرع من غياب أشمل هو الحضارة .

كانت المسافة بيننا وبين العالم ولا تزال قد امتلأت بمنجزات كبرى في العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية على السواء ، لأنها تستظل بعطاء حضاري متصل في بقية مجالات الحياة الاقتصادية والاجتماعية والتكنولوجية . وقد انعكست كلها في ابداعات أدبية وفنية جديدة .

وحين صحونا على هذه الحضارة الجديدة أصابنا دوار الافاقة من نوم طويل . كنا قد « صحونا » وانتهى الأمر ، أي أن الصحو بحد ذاته كان انتصاراً مؤكداً على الموت المحتمل من طول الرقاد . وكان السؤال الأول لرواد النهضة الاولى : من اين نبدأ ؟ كانت الصحوة تعني بداهة القدرة على الابداع أو « القابلية » للابداع . ولكن كيف ؟ وامتدت العيون الى التاريخ ، الى مختلف مراحله ، واعادت فيه النظر . كانت « إعادة النظر » هي اخراجه من القبور والأكفان وتشريح ما « مات » منه وبعث الحياة في الذي ادخلوه القبر قسراً وهو على « قيد » الحياة . وامتدت العيون الى الحضارة الحديثة في مختلف مراحلها ، وأعادوا فيها النظر . كانت « اعادة النظر » هي ادخالها في سياقها الابداعي ، والباسها ثيابها المطرزة من لآلىء الكشوف والافكار والفنون بعد أن اكتوينا بقبح « عريها » في المدافع والقذائف والسياط والنهب والهيمنة .

هذا نشأ جواب رواد النهضة على سؤال المصير : اذا لم نكن في مستوى حضاري وفلسفي يؤهلنا للابداع ، فهل نضحي بصحوتنا ونموت من جديد ، أم نحاول التوفيق بين التراث والعصر ! هكذا كانت معادلة « التراث والعصر » هي الخطوة المنهجية الرئيسية وهكذا اخترقنا اسوار التخلف المحكمة الاغلاق منذ عصور الانحطاط . شرعنا في اعادة ترجمة اليونان والنهضة والتنوير والانقلاب الصناعي الأول ، أي بدأنا في استعادة « الغرب » الذي كنا قد تفاعلنا معه ابان نهضتنا التاريخية في

العصر الوسيط . وشرعنا في احياء التراث ، واساساً العربي الاسلامي .
وبدأ فكر التوفيق بين التراث والعصر يتبلور في « الرحلات » التي قام بها الرواد الى أوروبا أو في التأريخ « للحملات » التي شنها الأوروبيون على بلادنا ، فالجبرتي هو الوجه الآخر للطهطاوي ، أو أن عملهما واحد ذو وجهين : أوروبا في بلادها وعندنا ، ونحن هناك وهنا . وبدأ أدب التوفيق بين التراث والعصر ، أو حوارنا المباشر مع الغرب في « علم الدين » رواية علي مبارك و « حديث عيسى بن هشام » رواية المويلحي . وقد ظل هذا الحوار ممتداً الى اليوم ، أي منذ كتب توفيق الحكيم « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » ويحيى حقي « قنديل أم هاشم » إلى أن كتب سهيل ادريس « الحي اللاتيني » والطيب صالح « موسم الهجرة الى الشمال » وسليمان فياض « أصوات » .

وهو الحوار الذي يتفاوت سطحية وعمقاً تفاوت المواقع الفكرية للكتاب ورؤيتهم « للآخر » الذي رأته الأكثرية شراً مستطيراً ولكن هذه الرؤية كانت تنطوي على فجوة مثيرة من التناقض بين الموقف الفكري الصريح ضد الغرب والموقف الجمالي الصريح مع الغرب ، أي مع منجزاته الفنية ومذاهبه الأدبية .

وهو أيضاً الحوار الذي اتخذ وجهة اخرى عندما أكب أدباؤنا على « الواقع » هنا لا هناك ، وكان هذا الواقع يشتمل على « الغرب » بصورة مختلفة ، هي الاحتلال المباشر أو الهيمنة غير المباشرة . كان الغرب عندنا ولا يزال حاضراً بوجهه البشع . وكان يحارب برفقة البنى الاجتماعية التابعة له مختلف الأفكار والفنون التي اضافتها نهضته وتنويره وانقلابه الصناعي الى ما سمي بالحضارة الحديثة . وبينما يعد توفيق الحكيم في الأدب المصري مؤسساً لفن المسرح لأنه صاحب « اهل الكهف » و « يوميات نائب في الارياف » ، فان نجيب محفوظ هو مؤسس فن الرواية ، لأن الحكيم في مسرحه ومحفوظ في رواياته ناقشا الغرب الحاضر

هنا ضمن تلافيف وجزئيات الحياة الواقعية المصرية ، لا كعنصر وحيد أو مستقل أو مجرد في بلاده هناك . وقد كان الانعكاس الجمالي لهذا الحوار بين التراث الواقعي الحي في نماذج السلوك وتفاصيل الحياة من جهة ، والعصر الواقعي الحي في نماذج الفن واشكال الفكر ، هو الولادة الوطنية لادبنا المميز بخصائص نوعية مستقلة .

وهو الأمر نفسه الذي وقع للنقد العربي الحديث ، لولا أن المصطلح النقدي اكثر مباشرة من المصطلح الروائي أو المسرحي . فمن العسير رد « عذراء دنشواي » لمحمود طاهر حقي أو « سليم الأكبر » لعادل كامل أو « عبث الاقدار » لنجيب محفوظ الى نموذج محدد من نماذج الأدب الغربي في ذلك الوقت . ولكن ما أيسر « اكتشاف » المصطلح المشترك بين طه حسين والعقاد والمازني ومندور ونماذج النقد الغربي في عصرهم . رغم أن معادلة التراث والعصر جوهر ذلك النقد سواء في فكرة « الانتحال » عند طه حسين بالنسبة للشعر الجاهلي ، أو « الشعر المهموس » عند محمد مندور أو « الأداء النفسي » عند أنور المعداوي أو « النبر » عند محمد النويهي .

ولا شك أن معادلة التراث والعصر في مواكبة المراحل المختلفة للنهضة قد اثمرت لنا رصيداً من النقد العربي نزهو به ويحتل مركز الضوء في التاريخ الأدبي العام لبلادنا في العصر الحديث . ولا شك أيضاً أن هذا التيار التوفيقي قد احرز النصر في معركة الولاء بين القائلين بالتراث وحده والقائلين بالغرب وحده ، فالأولون فوجئوا بأشكال أدبية لم يعرفها التراث ، والآخرون فوجئوا بأن لكل لغة عبقريتها الخاصة ، واللغة العربية لها تراث . ولكن مشكلة « المنهج » في حقيقة الأمر ، بقيت بلا حل . فالمعادلة النهضوية اخترقت حصار التخلف حقاً ولكنها وقفت على اعتاب التقدم ، لأن « التوفيق » النهضوي كان مرهوناً دوماً بمستقبل الثورة الوطنية الديمقراطية ، أي بمستقبل النهضة . وكان اقصى ما وصلت اليه معادلة التوفيق بين التراث والعصر في النقد الأدبي هو بلورة « اتجاهات

عامة » لا « مناهج خاصة » . أما الذين استراحوا على اكتاف السلف باستيحاء مناهجهم مباشرة ، والذين استراحوا على اكتاف الغرب بنقل مناهجه الى لغتنا مباشرة ، فهم معربون وعلماء آثار أدبية اكثر منهم نقاداً ذوي مناهج .

وقد أدت « النهضة » رسالتها على مدى اكثر من قرن ونصف ، وانتهت . انتهت على أرض الواقع قبل أن تنتهي معادلتها الفكرية في التوفيق بين التراث والعصر في الثقافة والآداب والفنون ، لذلك ينبغي فهم توقف عطاء روادها وعلاماتها البارزة سواء قبل موتهم (كطه حسين والعقاد ومندور) أو هم على قيد الحياة ، كتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ ولويس عوض . انه التوقف الذي لا يقبل تفسيراً سطحياً بالربط بين نهايتهم وموقفهم السياسي . بل هو توقف عطاء الشرائح الاجتماعية التي عبروا عنها ، اذ انتهت مقولة « الثورة الوطنية الديموقراطية » التي تقودها الطبقة الوسطى ، بانتهاء الناصرية . ولم يعد ممكناً التوفيق بين التراث والعصر بين انتصارات ثلاثة وهزائم ثلاث تاريخية ، لثورة عرابي وثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ أو هم في الحقيقة ثورة واحدة - ونهضة واحدة - انجزت الكثير واخفقت في الكثير . ولكنها قالت بالسنوات العشر الأخيرة من تاريخ مصر والوطن العربي كله ان جرثومة السقوط كامنة في « التوفيق » وان نواة الثورة كامنة في « التركيب » . وهذا يعني أن ثقافة قرن على الأقل تحتاج الى مراجعة جديدة . وفي غياب الثورة الثقافية الشاملة تملأ الثورة المضادة الفراغ بكامله ، سواء بالارتداد الى مقولة العودة الى التراث وحده أو مقولة الاتجاه نحو الغرب وحده ، وهما متداخلان في احيان كثيرة ، ويؤديان دوراً واحداً في حياة فكرنا ، هو تكريس وفاة النهضة بتأكيد هزيمة التوفيق بين التراث والعصر ، وصرف النظر كلياً عن تطوير التوفيق الذي كان بالتركيب الذي يجب أن يكون .

هكذا نلاحظ الآن على نقدنا الأدبي نشاطاً مذهلاً في الاتجاه نحو

السلف تحت راية القول « لقد اكتشف الجرجاني مذاهب النقد الجديد في الغرب منذ مئات السنين » . أو الاتجاه نحو الغرب تحت راية القول « ان النقد صار علماً ، والعلوم لا وطن لها ، فتطبيق المناهج الحديثة في الغرب هو المطلوب لانقاذ النقد العربي من الانطباعية المسرفة » .

وكلا الاتجاهين يعود بنا القهقري الى ما قبل النهضة وهما اتجاهان في الاقتصاد والمجتمع والفكر قبل انعكاسهما على النقد الادبي . انهما يعودان بنا ء الى نقطة الصفر وكأننا لم نعرف الخلق الادبي والنقد الادبي طيلة قرن ونصف . ولا شك أن الجرجاني كان عبقرية نقدية في زمانه ، ولا شك انه في صياغاته النظرية اقرب الى بعض المبادىء النقدية الجديدة في الغرب . ولكن التجربة الادبية في زمن الجرجاني تختلف جذرياً عن التجربة الادبية في زماننا . حتى « اللغة » وهي القاسم المشترك الاعظم بين مختلف العصور الأدبية العربية خضعت جذرياً للتغير . ولن اقول إن الجرجاني لم يقرأ الرواية والمسرحية والقصة القصيرة ، فإن الشعر العربي نفسه قد تغير . ومع ذلك فليكن الجرجاني وغيره نقطة انطلاق ، فما هي بقية النقاط ؟ كان للجرجاني وغيره مناهجهم ، فأين هي مناهجنا التي تتخذ منه أباً أو جداً ؟ كذلك ، فليكن تشومسكي وسوسسير وبارت قد وضعوا أسساً علمية للنقد ، أفلم تكن التجربة الأدبية ـ والحضارية العامة ـ في الغرب هي الأم الشرعية لكثير من الخصائص والتفاصيل في مناهجهم ؛ ألم تكن اللغة الانكليزية أو الفرنسية أو غيرهما من لغات الغرب شريكة أساسية في استنبات علم الدلالات والمنهج البنيوي ؟ وحتى اذا كان ممكناً أن نستلهم الخبرة العامة لهذا المنهج في ادبنا ، فأين خبرتنا الخاصة وتجربتنا النوعية التي تستفيد من المنهج الحديث بالاضافة اليه والحذف منه والتعديل فيه ؟

هذان السؤالان يطرحان مسألة « التركيب » ، أو المنهج في نقدنا الادبي ، كبديل أكثر تطوراً للتوفيق الذي كان ، وكبديل لما هو اخطر . فاذا

كانت معادلة النهضة العربية الحديثة ، قد انجزت « الاتجاهات العامة » في النقد ، فان انفراط هذه المعادلة الى السلفية من جهة والتغريب من جهة اخرى ، من شأنه أن يؤدي في مسار « التقليد » للسلف أو الغرب الى المزيد من اتساع الهوَّة بين العمل الادبي المعاصر والنقد ، اتساع الهوة الاخرى بين القارىء والنقد ، اي انعدام الدورة الادبية الطبيعية : الكتابة والقراءة والنقد . وما يعنيه ذلك بالضرورة من تمزيق لا رحمة فيه للعقل والوجدان العربي ، والتأثير السلبي لذلك على « الوعي » الاجتماعي . ومن ناحية اخرى ، فان هذا التمزق سوف يصيب ، بالعودة الى نقطة الصفر ، جملة الاتجاهات النقدية العامة بالتفتت نثرات منهجية هنا وهناك تمهيدا للغياب التام عن ساحة الفعل الثقافي ـ الاجتماعي .

لذلك يصبح « التقصير » نحو المنهج في النقد العربي الحديث هو أول العناصر في قيادة حركة ادبية جديدة . ومن المؤكد أننا لن نركن مرة اخرى الى القول بأنه طالما ليست لنا فلسفة ولم ننجز التقدم الحضاري الذي يخاطب العصر من موقع الندّية ، فاننا لن ننجح في خلق مناهج نقدية . فكما انه ليس مطلوباً تبني نظرية جاهزة في النقد العربي أو الغربي ، كذلك من المستحيل انتقال فلسفة عربية أو نظرية عربية في الحضارة ، لم تتوفر لها بعد المعطيات الأكثر عمقاً والأشمل أبعاداً . أننا على أرض الواقع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي لم نتجاوز بعد مرحلة التخلف . ولكننا على هذه الأرض نفسها في مفرق طرق بين الانسحاق خارج التاريخ أو الولادة الجديدة في « ثورة ثقافية » تصحح التاريخ بإشراكنا من جديد في العطاء الحضاري للعالم . في الأدب أضحينا كذلك : إما أدب الاستهلاك الحضاري لفتات موائد الغرب بمحاكاة مرحلة انكساره العميقة ، أو الاجترار الحضاري للتراث بمحاكاة مراحل الانحطاط الطويلة الأمد . وإما أدب المشاركة الحضارية في نبض العالم الذي يدق في قارات اخرى غير أوروبا وأميركا دقات تقول إن الثقافة لم تنته بعد بإنتهاء الحضارة

الغربية أو انقطاع العطاء الغربي للحضارة بتعبير أدق .

وفي يقيني أن هذا الأدب القادر على مشاركة قلب العالم دقات العصر ، يولد في ثقافتنا بالفعل ، ببطء ربما ولكنه يولد في الشعر والرواية والقصة القصيرة واللوحة والتمثال والاغنية والموسيقى . ولكنه بالنسبة للنقد الادبي « اشكالية سوسيولوجية » من الطراز الأول . لأن نقاد الادب ممن ينضوون تحت لواء السلفية أو التغريب معاً ، يتصورون اصلاً العلاقة بين القومية والحضارة الانسانية تصوراً مشتركاً ، هو التصور الحسابي الكمي التراكمي . بعضهم يتصور قيام « نظرية عربية » خالصة بجمع عناصرها من التراث ، واذا لم يكن ذلك ممكناً فباختراعها . وبعضهم لا يتصور مطلقاً امكانية قيام نقد عربي ، طالما أن غالبية الاشكال الادبية السائدة الآن ليست عربية الاصول . وهكذا بين الشوفينية العمياء والعدمية القومية ، يكاد الأمل أن يضيع في تصور مختلف للحضارة والثقافة والآداب والفنون .

إن أعمالاً عظيمة في النقد والأدب الافريقي والآسيوي والأميركي اللاتيني ، تترجم الآن ومنذ عشرين عاماً في الغرب لتسد فراغاً مروعاً في المكتبة الادبية الغربية . لأن المبدعين للأدب والنقد في هذه القارات « المتخلفة » تصوروا العطاء الحضاري على نحو مختلف غير كلاسيكي . فالحضارة لم تعد باحدث المراكز الجغرافية « تقدماً » .. وإنما هي تاريخ متصل الحلقات متعدد الجنسيات والمراحل . لذلك ، فهم يرون في اعظم منجزات الغرب الادبية والنقدية بعضاً من عطاء حضاراتهم في اوقات مضت . لقد اخذ الغرب عن الجميع دون عقدة الاستيراد والاجنبي ، واضاف . وهذه « القصيدة » أو ذاك « المذهب » ليس غربياً الّا بقدر ما أضاف الغرب . وهو افريقي وآسيوي واميركي لاتيني بقدر ما أضافت مصر القديمة ووادي الرافدين والصين والمكسيك الى التطور الحضاري للعالم والانسانية . إن توقف بعضنا عند الحضارة العربية والاسلامية

وكأنها كل ما نملك يظلم هذه الحضارة العظيمة ظلماً فادحاً اذا تصور أنها توقفت عن العطاء طالما انه تخلى عنها لغير اهلها . إن هذه الحضارة وغيرها من قبل في بلادنا وبلاد غيرنا ، لا زال يعطي منذ اكتشف غيرنا الكنز واستثمروه في نموهم وتقدمهم . لذلك ، فبالرغم من اننا الذين تخلينا عن حضارتنا بل حضاراتنا ، فإننا شركاء أصيلون في الحضارة الحديثة وورثة شرعيون لمنجزاتها ، اذا اضفنا إليها . أي اننا نكتسب هذا الحق بالانتاج والعطاء ، لا بالاستهلاك أو النقل . اننا نكرس تخلفنا بنقل مذاهب يستحيل نقلها لحظة ولادتها ، لأنها حينذاك مخاض تجربة ادبية بعيدة عن عيوننا ، لذلك ننقلها في الاغلب لحظة احتضارها اذا كانت في الغرب ، وبعد موتها بقرون اذا كانت من تراثنا . والموت والولادة هنا مجازيان تماماً ، لأن المنهج العربي الذي مات في وطنه قد بعث مجدداً في اماكن اخرى ولا يمكن استعادته كما كان بل في حركته المستمرة . والمنهج الغربي الذي يحتضر ولد أصلاً ويموت في احضان ولادة أشمل منه وموت حضاري أكبر .

تقصير النقد العربي الحديث في مسألة المنهج اذن قبل أن تتحول « الاتجاهات العامة » التي ورثناها من أجيال النهضة الى ذرات هو التقصير في اكتشاف قوانين التطور الادبي العام في بلادنا ، أي اكتشاف المسار العام للحركة الادبية العربية الحديثة من ناحية ، والقوانين المضمرة في التجربة الادبية النوعية كالرواية والمسرح والقصيدة والقصة القصيرة من ناحية اخرى .

ويبقى هذا التقصير قائماً ما لم يرافق هذا الاكتشاف المزدوج « نقد النقد » إن ما تعرفه المكتبة النقدية العربية في الاغلب هو نقد النصوص الأدبية ، أو التأريخ لعصر أو اديب أو ناقد أو موجة ادبية أو نقدية . واقصى ما وصل اليه المؤصلون هو تسمية الكلاسيكية بالاتباعية أو المدرسية ، وتسمية الرومانسية بالابتداعية ، أي انهم قاموا في الحقيقة

بتعريب المصطلحات الوافدة ، وهي مرحلة جيدة ، ولكن اكتشاف القانون الادبي العام لتطورنا والقوانين النوعية الخاصة بالفنون المزدهرة خلال قرن كامل هو شيء مختلف . وهي خطوة ايجابية ، ولكن « نقد النقد » يختلف تماماً عن التأريخ الادبي .

وسوف أضرب بعض الأمثلة على ما أدعو اليه . في اوائل الستينات أصدر يحيى حقي كتيباً صغيراً باسم « فجر القصة المصرية » . هذا الكتاب الصغير جداً أحدث ثورة في نقد هذا الفن لم تحدثها عشرات المجلدات عن تاريخ القصة القصيرة في مصر . لأنه ، ايجابياً ، اكتشف لنا الاخوين شحاته وعيسى عبيد ، وهما من عمالقة هذا الفن ، ولأنه سلبياً تجاهل المازني تجاهلاً تاماً وهو بغير شك من رواد القصة المصرية . إن « الكشف » في الحالين ليس وليد الصدفة أن يكون الناقد عثر على كتابين لشحاتة أو عيسى عبيد على سور الازبكية . بل انه حين قرأهما رأى فيهما ما لم يره غيره من جميع النقاد والمؤرخين السابقين . وهو بذلك اكتشف جزءاً من القانون النوعي لتطور القصة المصرية كان من الممكن أن يغيب للأبد ، ويصل القانون ناقصاً دون أن ندري . وهو بالتالي اكتشف نقطة في القانون العام لتطور الحركة الادبية في بلادنا . كذلك تجاهله للمازني - وقد قرأه بكل تأكيد - يثير المناقشة حول مكانة استقرت لهذا الكاتب ، ويفتح باب الاجتهاد . إن اسقاط يحيى حقي لاديب هام كالمازني لا يجب أن يمر ، فما الى ذلك قصد يحيى حقي نفسه ، بل قصد ضرورة اعادة التقييم .

إن « نقد النقد » لم يتوقف الى الآن عند ظاهرة اسماعيل أدهم الناقد الذي مات فجأة في ربيع العمر وقد ترك تراثاً هاماً من نقده لطه حسين وتوفيق الحكيم وخليل مطران . كذلك أورخان ميسر الذي اكتُشف مؤخراً اكتشافاً هيِّناً ، وصلاح ذهني الذي عرفه الناس مديراً لدار الأوبرا وكاتباً رقيقاً للقصة القصيرة ، بينما هو صاحب « مصر بين الاحتلال والثورة » في المقارنة بين « حديث عيسى بن هشام » و « عودة الروح » ورمسيس يونان

صاحب الكتاب الفريد « الرسم العصري » والمراجعات الجريئة للعقاد وطه حسين . وهؤلاء النقاد جميعاً من الراحلين . وكتاباتهم النقدية الهامة نشرت في الثلاثينات والاربعينات من هذا القرن . ورغم ذلك لا أثر لنقد النقد في تبين اضافاتهم .

كذلك يغيب عن نقدنا الحديث تقليد البحث عن المواهب الجديدة ، والاحتفال بها فقط عندما تتحول الى مؤسسات ، أي بعد أن تكتمل ولا تعود بحاجة هي أو القراء الى النقد . وسوف يذكر التاريخ دائماً أن أنور المعداوي وسيد قطب ويوسف الشاروني ، هؤلاء الكتاب الشباب في الاربعينات ، هم الذين اكتشفوا شاباً مثلهم لم يلتفت اليه احد حينذاك ، وأصبح اسمه في ما بعد كما كان من قبل نجيب محفوظ بعد حذف اسم والده « عبد العزيز » . إن الموهبة الحقيقية الجديدة تعني أن ثمة نبضاً متميزاً جديداً في الثقافة والمجتمع . والاحتفال بها ليس تطوعاً ولا منّة ولا حتى « واجباً » بالمعنى الاخلاقي ، وانما هو اكتشافاً لظاهرة ثقافية ـ اجتماعية ، لمن يريد أن يبني رؤياً صحيحة للثقافة والمجتمع الذي يعيش فيه . أي لمن يريد أن يكون ناقداً ذا نهج .

إن عدم اكتشاف الجدد بيننا كعدم اكتشاف القدامي قبلنا ، يعني استحالة اكتشاف الدليل العام لحركتنا الادبية ولا القوانين النوعية لفنوننا الوطنية ، أي استحالة قيام « المنهج » في نقدنا الحديث . كذلك التعالي على أية ظاهرة ادبية ـ اجتماعية ، كالتجاهل المثير لأدب إحسان عبد القدوس ويوسف السباعي وعبد الحليم عبد الله وعلي احمد باكثير في مصر ، لمجرد أننا نختلف معهم سياسياً ، أو لأن أدبهم لم يحقق مستوى جمالياً راقياً . إن هؤلاء وأمثالهم في الوطن العربي كله يحققون شيئاً آخر غير الاتفاق السياسي والمستوى الجمالي هو الظاهرة الاجتماعية ـ الثقافية التي تجعل منهم نجوم مرحلة معينة وضيوفاً دائمين تحت وسائد اجيال كاملة من المراهقين والمراهقات . والحقيقة أننا « نحتقر » ملايين القراء ومشاهدي

السينما ومستمعي الاذاعة من « جماهير » هؤلاء الأدباء ، اكثر مما نحتقر الادباء انفسهم ، حين نولي وجهنا عنهم بدعوى انهم تحت مستوى النقد . ليست هناك ظاهرة ادبية تحت أو فوق مستوى النقد ، طالما أنها « ظاهرة » وطالما أننا ندّعي الاهتمام بالجماهير القارئة . وطالما ندعي اننا أصلاً نقاد أدب مهمتهم استكمال دورة الكتابة والقراء بالنقد . وأخيراً طالما أننا نقاد نبحث عن مناهج تسترشد بالمدلول العام لحركتنا الأدبية في خط مواز لتطورنا الاجتماعي ـ الثقافي وفي خط متقاطع مع القوانين النوعية لفنوننا الأدبية .

وكما ان التعالي على بعض الظواهر الثقافية الاجتماعية يحرم مناهجنا النقدية من التكامل ، كذلك يفعل التجاهل ـ لأية اسباب ـ لظواهر لا يمكن الادعاء بالموقف السياسي أو المستوى الجمالي سبباً في تجاهلها . إن مبدعين أصلاء ومعاصرين كفؤاد التكرلي وسعدي يوسف وخليل حاوي ويوسف حبشي الاشقر وعلي الجندي وزكريا تامر والطاهر الوطار وعبد الحميد بن هدوجه وغيرهم كثيرون ، لم ينالوا حتى هذه اللحظة تقييماً علمياً دقيقاً ، رغم كثرة الاحتفالات الصحفية ببعضهم . غياب هذا التقييم هو انعكاس لسهولة التعضون في المؤسسة الادبية القائمة سواء في الجامعة أو الصحافة . فالنقد الجامعي ضيق الافق الاكاديمي حتى ليكاد يصبح المرآة الرسمية المحنطة لمجموعة من القيم والمعايير ترضى عنها التقاليد أو الادارة . والنقد الصحفي أصبح مكتباً للدعاية والدعاية المضادة ، ولا علاقة له بالنقد : ولم تعد المجلة الأدبية الشهرية المتخصصة ـ كالسياسة الأسبوعية والرسالة والثقافة والمجلة في مصر أو الآداب والثقافة الوطنية في لبنان ـ منبراً للنقد المنهجي البعيد عن الاكاديمية الضيقة في الجامعة أو النقد اللانقدي في الصحافة ، بل أضحت منبراً مضافا لاكاديمية الجامعات أو الصفحات الثقافية في الجرائد اليومية والاسبوعية . ما أندر « المجلة الادبية » غير المتعضونة اقلامها في

المؤسسة الادبية القائمة اكاديميا واعلاميا . هكذا غاب الحوار وحل مكانه التقرير الوصفي أو الاخلاقي . وبينما تشكلت « الاتجاهات العامة » لنقدنا في الثلاثينات والاربعينات في خضم المعارك بين طه حسين والعقاد وعبد الرحمن شكري والمازني واسماعيل ادهم ومحمد مندور وسيد قطب ولويس عوض وأنور المعداوي وخليل مطران ومارون عبود مات الحوار في نقدنا المعاصر بالوصف الاكاديمي أو التقرير الصحفي .

مات الحوار بين الكاتب و « الناقد » لأن الاديب لا يكلف نفسه عناء الرد على الذم والشتم ، بل لقد نجح البعض في استدراج النقاد الصحفيين الى تعيينهم مدراء لمكاتب دعايتهم ، ولم يعد بعض ادبائنا انفسهم يعنيهم النقد المنهجي في شيء . بل إن الحوار في المستويات الأعمق يكاد ينعدم . ومن المثير أن نجد ناقداً عربياً يحاور ناقداً غربياً سواء بنقده او بالاستشهاد المكثف به . رغم أن الناقد الغربي وقراءه لن يستفيدوا معاً أي شيء . بل ونجد ناقداً آخر يجتهد في كتابة عن احد عمالقة الغرب ، بينما الارجح أنه لن يضيف جديداً الى مكتبة النقد الغربي . لقد كان التقليد السائد على اسلافنا المعاصرين هو تقديم الكاتب أو الاديب الاجنبي والتعريف بهذا الناقد أو ذاك المذهب من مذاهب النقد الادبي في العالم ، سواء بتلخيص ما يعرفه أو بترجمته . وكان ذلك حوارا مع « الآخر » لا يزال لازماً إلى الآن وفي المستقبل . ولكن الشق الثاني ، وهو الأصلي ـ أي الحوار مع تراثنا القديم والجديد فيكاد كما قلت أن يغيب . هذه الظاهرة تتضح في عدة انواع من النقد العربي المعاصر : بعضهم يرى نفسه البداية والنهاية ، فهو إما لا يذكر مرجعاً لأحد ، وإما أن تكون كتاباته السابقة هي المرجع الوحيد . رغم أن التعرض لمواقف النقد من العمل الذي يعالجه بالتحليل ، هو جزء لا ينفصل عن الوظيفة الرئيسية لأي نقد منهجي . إن الحوار مع الأحكام والتحليلات السابقة ، بالموافقة أو الاعتراف او التدليل هو عنصر أساسي لأية رؤيا نقدية من دونها يضيع الاستحضار الحيّ

لتراثنا النقدي ، وتتعثر السبل للوصول الى مرحلة المناهج . والبعض تلازمه عقدة النقص من الاجنبي فيستشهد في تحليل المتنبي بآراء ارنولد بينت أو كوليردج ، وفي تحليل ابي تمام بمعايير كوليردج وت . س . اليوت ، وفي تحليل الجواهري بضوابط لوسيان غولدمان . ولا بأس من الاستعانة بهؤلاء جميعاً ، ولكن دون احساس بالنقص ،فيكون الحوار أساساً مع أحكام وتحليلات ومعايير وضوابط النقاد العرب القدامى والمعاصرين . والبعض الأخير يكلف نفسه عناء ثقل الافكار النقدية لزملائه وعناء صياغتها في عبارات مختلفة لاخفاء جريمة السرقة الأيسر منالاً في النقد الادبي منها في الأدب .

إن الحوار مع الآخر ضرورة قصوى ، تلبيها الترجمة والنقد المقارن . ولكن الحوار مع الذات القوية ـ أي جماع الحركة النقدية العربية ـ اكثر من ضرورة ، فهو شرط الشروط لصياغة عطاء نوعي ومستقل في حقل النقد الادبي . والنقاد في الغرب لا يكررون انفسهم ، فإذا رأى احدهم في نقد زميل له لأثر جديد ما يكفي قناعاته ، فانه يكتفي بذلك ولا يكتب . واذا رأى ما يحتاج إلى التحفظ أو التأكيد او النفي ، فانه يكتب ناقداً الأثر ونقده معاً .

وفي موازاة التعالي على بعض الظواهر في حياتنا الأدبية والتجاهل لبعضها الآخر وغيبة الحوار ، يفلت منا التساؤل عن الظواهر الاستثنائية . التساؤل مثلاً عن ظاهرة عادل كامل في الرواية المصرية ، والتساؤل مثلاً أيضاً عن ظاهرة البيرقصيري الذي لا زال يكتب إلى الآن ، ولكن في الفرنسية . وغير ذلك من الظواهر العديدة التي لا يجوز فيها التوقف عند السطح الاجتماعي أو السياسي ، بل لا بد من الغوص في جذورها الثقافية ، اذا شئنا تأصيل مناهج جديدة في النقد . وإلّا فان غياب اللوحة الادبية بتفاصيلها الدقيقة سيؤدي بنا إلى أحكام جزئية متفردة لا تشكل في مجموعها منهجاً ، رغم كافة الأدوات المنهجية المتاحة لتحليل

اعمال منفردة .

وتبقى مشكلتان خطيرتان يتصدران « التقصير » في النقد العربي الحديث في طريق البحث عن منهج .

أولهما احب أن أسميه بالنقد ووحدة الفنون . كان طه حسين متخصصاً في نقد الشعر ، ولكنه لم يكف يوماً عن سماع الموسيقى و « مشاهدة » المسرح ، وهو الرجل الضرير . وقد ساعده ذلك على التعمق في اكتشاف البنية الايقاعية والانسجة الدرامية للشعر العربي . وللعقاد مقالات عديدة حول الرسم والنحت . أما سلامة موسى ، فقد أصدر كتاباً كاملاً عنوانه « تاريخ الفن واشهر الصور » عام ١٩٢٦ .

وليست القضية أن « واجب » الناقد الادبي نحو تكوينه الثقافي أن يلم ببقية الفنون . لا . وإنما لا منهج حقيقياً في النقد الادبي بغير الادراك العميق لوحدة الفنون . إن هذه الوحدة لا تعني الترابط أو التقارب ، بل هي وحدة النبع الحضاري ـ الاجتماعي ، وان اختلفت خصوصية الاشكال . فالعلاقة بين انغام سيد درويش واشعار بيرم التونسي ولوحات محمود سعيد وتماثيل مختار وروايات توفيق الحكيم ، هي علامة بنيوية اجتماعية « بنهضة مصر » أو البرجوازية المصرية وثورتها عام ١٩١٩ .

ومن المفجع أنه في الاربعينات من هذا القرن عرفت مصر والعراق هذا الاكتشاف لوحدة الفنون ضمن حركة نقدية ديناميكية . في بغداد كان فؤاد التكرلي وبلند الحيدري وجواد سليم وجبرا ابراهيم جبرا ونهاد التكرلي والسياب يشكلون في ما بينهم هذه الحركة وذاك الاكتشاف . وهي ليست حركة صالونات أو ندوات ، بل ادراك لمعنى الاتصال العميق بين الشعر والرسم والقصة والنقد والنحت . جواد سليم نحات عظيم ، وجبرا رسام وكاتب والتكرلي قصاص والحيدري والسياب شاعران . والتفاعل بينهم انعكس على أعمالهم جميعاً ، اثراها عمقاً وخصوبة .

وفي مصر ولدت الحركة الطليعية في الاربعينات من « بيت الفنانين »

بـدرب اللبنـانـة ، ومن نـوادي وتنظيمـات « الخبـز والحـريـة » و « المحـاولون » ، ومن مجـلات « التطور » و « المجلـة الجديـدة » وكتالوجات المعارض « نحو المجهول » و « يحيا الفن المنحط » وغيرها من المنابر التي كانت تجمع بين السينمائي كامل التلمساني والرسام والناقد رمسيس يونان والكاتب والسياسي انور كامل وشقيقه الفنان التشكيلي فؤاد كامل والكاتب كامل زهيري وغيرهم وغيرهم ، بل أن تأسيس اتلييه القاهرة « نادي الفنانين والكتاب » كان مصدره هذا الادراك العميق لوحدة الفنون .

وبالقطع ، ليس مطلوباً من الناقد الادبي أن يكتب عن النحت والموسيقى والرقص والمسرح والسينما ، ولكن المطلوب بالقطع ايضاً ـ هو تبين حضور هذه الفنون مجتمعة في البنية الادبية ، والصلة الداخلية بين هذه البنية والبنى الاجتماعية . إن نجيب محفوظ لا يدخل المعارض وقلما يشاهد المسرح أو السينما . ولكن معماره الفني يتضمن تشكيلا وتكوينات وايقاعات البنية الاجتماعية ـ الثقافية التي يجسمها . إن احدى رواياته ـ الشحاذ ـ تبدأ صفحتها الأولى بتأمل شخصية زائرة للوحة معلقة في صالون مكتب محام . والعين عموماً تلعب دوراً خطير في ادب هذا الراوي الكبير . لذلك لا يمكن لناقد ادبه أن يحاكيه في اعراضه عن تذوق بعض الفنون . إن مسرحياً كبيراً كميخائيل رومان لم يكن يقرأ الشعر على الاطلاق . ولكن مونولوغات بطله الاثير « حمدي » تفيض بـالشعر السخي .

ولا سبيل لتكوين منهجي في النقد العربي دون اعتبار « وحدة الفنون » عنصراً منهجياً أصيلاً ، اذا اعترفنا سلفاً بأن القـاعدة الاجتماعية ـ الثقافية هي الينبوع الحضاري لمختلف البنى الابداعية . إن رؤيا نقدية غير مسلحة بوحدة الفنون ، هي رؤيا مختلة البصر والبصيرة ، عوراء في الارجح .

والمشكلة الثانية هي البناء النقدي ، فلا نقد منهجياً بغير ابنية نقدية . النقد الجامعي الذي يحوّل كافة المسائل الأدبية الى ارشيف معلومات أو مجلدات في التاريخ الادبي لا علاقة له بالنقد المنهجي مهما اتخذ من مناهج الاقدمين والمحدثين . كذلك النقد الصحفي الذي يتابع المطابع يوماً فيوماً . الناقد المنهجي كالشاعر أو الروائي أو المسرحي يتابع القضايا ـ المحاور ذات الخصائص الأدبية ، وليس من مهامه متابعة المطبعة العربية . إنه يصمم عمله حول قضية الانتماء أو محور الاغتراب أو الحداثة ، وقد يحتاج في ذلك الى قصيدة كتبها الشاعر منذ الف عام أو الى رواية كتبها صاحبها بالأمس فقط . الناقد المنهجي ليس « استاذ ادب » وليس صحفياً . انه رسول الفلسفة حقاً ، ولكن الى الادب ، لا الى الصحافة ولا الى الجامعة . والنقاد المنهجيون الكبار في تاريخ الادب الإنساني ، لم يكونوا أساتذة جامعات ولا صحفيين ، ولكنهم ارتادوا بكشوفهم بقاعاً مجهولة أصبحت مع الزمن مواد الدراسة والاعلام . والذين عملوا منهم في الجامعات أو الصحف اتخذوا من هذه وتلك مجرد منبر لايصال « المنهج » .

الناقد المنهجي فاتح وليس نباتاً متسلقاً على غيره من النباتات أو الاشجار أو الاسوار . لذلك ، فهو مفكر وظيفته المحددة هي النقد . ولأنه مفكر فهو صاحب قضية بل قضايا . وليس المقصود هنا اطلاقاً انه فيلسوف أو سياسي أو اجتماعي أو محلل نفسي ، فالقضية الادبية تشمل ذلك كله على نحو اكثر خصوصية وتضيف اليه الرؤيا الجمالية ذات البعد النوعي المستقل والمرتبط في آن بالبنية الاجتماعية ـ الثقافية .

والبناء النقدي يحتاج الى ابتداع أشكال نقدية جديدة . وفي الستينات من هذا القرن وفد الى مصر الفنان الانكليزي الراحل هنري لانغ ، فقدم لنا في مسرح الجيب تمثيلية بعنوان « ماكبث في الكاميرا » واخرى بعنوان « الإنسان يتكلم » . كانت الاولى نقداً ادبياً ومسرحياً

عريقاً متعدد الاطراف لمسرحية شكسبير الشهيرة . وكانت الثانية حواراً مع الشاعرين الانكليزي ييتس وكيتس . قبلهما وبعدهما كان المترجمون والنقاد والمخرجون المصريون يضعون الشخصيات المؤثرة في تاريخ الأدب على مائدة الحوار بين نقاد العالم ، بل وبين الشخصيات وبعضها البعض في برامج تمثيلية مدهشة في تشويقها وغناها معاً . ان « البرنامج الثاني » في الاذاعة المصرية طيلة الستينات مدين بتأثيره على جيل كامل لميخائيل رومان وصبحي شفيق ونور الدين مصطفى وفؤاد كامل وغيرهم ممن ابدعوا هذا « الشكل » النقدي المؤثر . وقد جرب الطبيب والاديب المصري رؤوف نظمي ـ المعروف باسم محجوب عمر في صفوف المقاومة الفلسطينية ـ أن يحاور توفيق الحكيم باعادة صياغة مسرحية « يا طالع الشجرة » على نحو حواري متعدد الاطراف . وكانت في تقديري تجربة ذكية وناجحة .

وقد اضحت « المواجهة النقدية » من التقاليد الشائعة في الغرب ، ولنا فيها تجارب ناجحة ، ولكنها لم تتأصل بعد . وهي المواجهة بين كاتب وناقد في مستواه . مواجهة لا حديثاً صحفياً ، ولا شهادة اكاديمية ، ولا استجواباً لعينة اجتماعية .بمعنى آخر هي الحوار المباشر بين الناقد والكاتب لاستخلاص جوهر الاشياء في لحظات التلقائية والمواجهة بلا مراجع أو تحضير أو اعداد من شأنه ارتداء الاقنعة المناسبة في السؤال أو الجواب ، بدلاً من كشف الوجه العاري والتجربة الحية . إن المواجهة هي صراع الرؤى بين الخلق والنقد .

وكلها أشكال تلد بعضها البعض ، ولكنها تتجاوز مجتمعة المفهوم الكلاسيكي للنقد حيث الجدران الاربعة تحول الناقد عن وظيفته الاصلية في اقامة حوار ، الى ما يشبه المونولوغ .

إن التسليم بأهمية الحوار هو اقرار بأن أحداً لا يملك الحقيقة المطلقة ، وأن آراءنا جميعاً ليست اكثر من اجتهادات نسبية مهما

استحوذنا على ادق ادوات التحليل . ونزداد إدراكاً لهذا المعنى اذا أدرنا الحوار مع الماضي والحاضر والمستقبل ، حينذاك يتوقف غرور البعض منا في الرؤية الاحادية النظرة . إن العمل الفني ليس كائناً ميتافيزيقياً معلقاً في الفضاء ، ولكنه ايضاً ليس « موضة » أو فاكهة تنتهي بنهاية الموسم . فالعمل الفني العظيم الجديد بصفة الابداع هو ايضاً حوار مع الماضي والحاضر والمستقبل . لذلك ، فإن احكاماً بالاعدام صدرت على أدباء في زمانهم ، سرعان ما استأنفتها الازمنة التالية ثم عدلتها واحياناً برأت المحكومين ، واحياناً اخرى أقامت لهم التماثيل . لأن العمل الفني من الغنى والعمق والخصوبة بحيث ان ابعاده تتكشف في كل عصر على نحو مغاير للعصر السابق . والنقد المنهجي الجديد بصفة الابداع هو الذي يعتقد في حركة الحياة المستمر فلا يأتي باحكام نهائية يصادرها الزمن الآتي .

*

واخيراً ، فإن التقصير في النقد العربي الحديث ليس خاصاً بالنقاد كافراد ، بل كحركة نقدية عربية معاصرة انجزت الكثير الكثير منذ فجر النهضة الى مغيبها . وكل ما قصدته أننا في مفرق الطرق على ابواب « ثورة ثقافية » شاملة ، على النقد الادبي - كفكر وفن وعلم - أن يكون في طليعتها .

ولقد كانت روسيا القيصرية بلداً متخلفاً ، ولكنه انجب في القرن عمالقة الرواية والمسرح والقصة القصيرة في العالم : دوستويفسكي ، تولستوي ، تشيكوف ، غوغول . اخترقوا حصار التخلف بأن كانوا روسيين حتى الاعماق ، فكان ذلك مدخلهم الحقيقي الى العالمية والعصر الجديد . وفي الوقت نفسه ، واكب الابداع الروسي نقد عملاق : لبيلنسكي وتشترينشهسكي ودوبر ليوبوف ، وكانت المادة الرئيسية لاعمالهم هي

الادب الروسي المعاصر لهم ، فاستطاعوا ـ رغم التخلف ـ أن يكونوا طليعة الثورة الثقافية الروسية قبل لينين . وكان ذلك عطاؤهم الحضاري للعالم الجديد ، بالرغم ـ اكرر ـ من اسوار التخلف العالية .

إن الخصـوصية المنهجيـة لا تتناقض مـع الخبرات العـامـة لخصوصيات الآخرين ، على أن تكون حصيلة المدلول الشامل لتطور حركتنا الأدبية وجملة القوانين النوعية لفنوننا الأدبية ... جنباً الى جنب مع التحليل والتركيب للعمل الفني ، اي بالحصول على قيمته المطلقة في ذاته وقيمته النسبية معاً .

حينذاك لن يجرؤ أحد على اتهام النقد العربي الحديث بالتقصير لأسباب سطحية ، ولن يتورط النقد نفسه في احابيل الشوفينية (نظرية عربية) أو العدمية القومية (تطبيق المناهج الغربية) بل سيكون لدينا « المنهج » لنقد عربي أصيل ومعاصر معاً . وتلك بطاقة انتسابنا الى الركب الحضاري العام للانسانية من دون الحاجة الى انتظار ولادة الفلسفة أو وفاة التخلف ... فخصوصية ثورتنا الثقافية أن العطاء الابداعي في مختلف المجالات ، هو الذي سيلد الفلسفة ويحطم اسوار التخلف .

ببلوغرافيا

« مؤلفات نقدية وفكرية ورد ذكرها في الكتاب »

اسم الكتاب	عنوان الكتاب	الطبعة الأولى	
الابراهيمي ، احمد طالب	من تصفية الاستعمار الى الثورة الثقافية	الجزائر	(؟)
ابراهيم ، د . نبيلة	قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية	بيروت	١٩٧٤
ابو اصبع ، د. صالح	الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة	بيروت	١٩٧٩
احمد ، د. عبد الاله	الأدب القصصي في العراق (جزآن)	بغداد	٧٦ , ٧٧
اسكندر ، د. أمير	تناقضات في الفكر المعاصر	بغداد	١٩٧٤
اسماعيل ، د. عز الدين	الشعر العربي المعاصر	القاهرة	١٩٦٦
اسماعيل ، د. عز الدين	الأسس الجمالية في النقد العربي	القاهرة	١٩٥٥
اسماعيل ، د. عز الدين	قضايا الإنسان في الادب المسرحي المعاصر	القاهرة	؟
اسماعيل ، د. محمود	من قضايا التاريخ الإسلامي	بيروت	١٩٧٤
بن زيدان ، عبد الرحمن	من قضايا المسرح الغربي	المغرب	١٩٧٨
بدر ، د. عبد المحسن طه	الروائي والأرض	القاهرة	؟
بدوي، د. مصطفى	دراسات في الشعر والمسرح	القاهرة	١٩٧٢
البشري ، طارق	الحركة السياسية في مصر ١٩٤٥ ـ ١٩٥٢	القاهرة	١٩٧٢
بهاء الدين ، احمد	أيام بلا تاريخ	القاهرة	

المؤلف	الكتاب	المكان	السنة
تامر ، فاضل	معالم جديدة في ادبنا المعاصر	بغداد	١٩٧٥
تليمة ، د. محمد عبد المنعم	مقدمة في نظرية الأدب	القاهرة	
تيزيني ، د. طيب	حول مشكلات الثورة والثقافة في العالم الثالث	دمشق	؟
تيزيني، د. طيب	مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط	دمشق	١٩٧١
جاسم ، عزيز السيد	موضوعات عن الثقافة والثورة	بغداد	١٩٧٢
جاسم ، عزيز السيد	دراسات نقدية في الأدب الحديث	بغداد	١٩٧٠
جبرا ، جبرا ابراهيم	الحرية والطوفان	بيروت	١٩٦٠
جبرا ، جبرا ابراهيم	الرحلة الثامنة	بيروت	١٩٦٧
جبرا ، جبرا ابراهيم	النار والجوهر	بيروت	١٩٧٥
جبرا ، جبرا ابراهيم	ينابيع الرؤيا	بيروت	١٩٧٩
جمال الدين ، مصطفى	الإيقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة	بغداد	١٩٧٠
حسين ، د. طه	في الشعر الجاهلي	القاهرة	١٩٢٦
	حديث الأربعاء (٣ أجزاء)	القاهرة	١٩٢٥
	من حديث الشعر والنثر	القاهرة	١٩٣٦
	مستقبل الثقافة في مصر (جزآن)	القاهرة	١٩٣٨

اسم الكتاب	عنوان الكتاب	الطبعة الأولى	
حقي ، يحيى	فجر القصة المصرية	القاهرة	؟
خالد ، خالد محمد	في البدء كانت الكلمة	القاهرة	١٩٦١
خفاجي ، د. صقر	النقد اليوناني	القاهرة	١٩٦١
خلف الله ، د.محمد احمد	الفن القصصي في القرآن الكريم	القاهرة	١٩٦١
خليل ، د. خليل احمد	الشعر الشعبي اللبناني	بيروت	؟
خليل ، د. خليل احمد	مضمون الأسطورة في الفن العربي	بيروت	١٩٧٣
الخليلي ، علي	أغاني الأطفال في فلسطين	القدس	١٩٧٨
الخليلي ، علي	البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية	القدس	١٩٧٩
خوري ، الياس	دراسات في نقد الشعر	بيروت	١٩٧٩
ذهني ، صلاح	مصر بين الاحتلال والثورة	القاهرة	١٩٣٨
الراعي ، د. علي	دراسات في الرواية المصرية	القاهرة	١٩٦٤
رزوق ، د. أسعد	الأسطورة في الشعر المعاصر	بيروت	١٩٥٩
رشدي ، رشاد	ما هو الأدب ؟	القاهرة	١٩٦٠
الريس ، رياض نجيب	الفترة الحرجة	بيروت	١٩٦٣

زياد ، توفيق	صور من الأدب الشعبي الفلسطيني	بيروت	١٩٧٤
زيادة ، د. معن	أقوم المسالك للتونسي (تحقيق)	بيروت	١٩٧٨
السحرتي ، مصطفى	شعر اليوم	القاهرة	١٩٥٧
سرحان ، نمر	الحكاية الشعبية الفلسطينية	بيروت	١٩٧٤
سركيس ، احسان	الثنائية في الف ليلة وليلة	بيروت	١٩٧٩
سعيد ، د.خالدة	البحث عن الجذور	بيروت	١٩٦٠
سعيد ، د. علي أحمد	الثابت والمتحول (٣ أجزاء)	بيروت	١٩٧٤
سيف الدولة ، د. عصمت	اسس الاشتراكية العربية	القاهرة	١٩٦٥
شاكر ، محمود	أباطيل واسمار	القاهرة	١٩٦٥
الشرقاوي ، عبد الرحمن	محمد رسول الحرية	القاهرة	١٩٦٧
شكري ، د. غالي	المنتمي ـ دراسة في أدب نجيب محفوظ	القاهرة	١٩٦٤
شكري ، د. غالي	ادب المقاومة	القاهرة	١٩٦٩
شكري ، د. غالي	التراث والثورة	بيروت	١٩٧٣
شكري ، د. غالي	شعرنا الحديث الى أين ؟	القاهرة	١٩٦٨
شكري ، د. غالي	مذكرات ثقافة تحتضر	بيروت	١٩٧١
الشنطي ، عصام محمد	الجمالية والواقعية في نقدنا الحديث	بيروت	١٩٧٩
صالح ، احمد عباس	اليمين واليسار في الاسلام	بيروت	١٩٧٣

اسم الكتاب	عنوان الكتاب	الطبعة الأولى	
صبحي ، محيى الدين	نزار قباني شاعراً وانساناً	بيروت	١٩٦٤
صبحي ، محيي الدين	الكون الشعري عند نزار قباني	بيروت	١٩٧٩
الطرابيشي ، جورج	لعبة الحكم والواقع ... دراسة في ادب توفيق الحكيم .	بيروت	١٩٧٢
الطرابيشي جورج	الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية	بيروت	١٩٧٤
الطرابيشي ، جورج	شرق وغرب رجولة وانوثة	بيروت	١٩٧٨
الطرابيشي ، جورج	الأدب من الداخل	بيروت	١٩٧٨
عاشور ، د. رضوى	الطريق الى الخيمة الاخرى	بيروت	١٩٧٧
العالم ، محمود أمين	الثقافة والثورة	بيروت	١٩٦٥
العالم ، محمود أمين	الإنسان موقف	بيروت	١٩٧٢
العالم ، محمود أمين	تأملات في أدب نجيب مفوظ	القاهرة	١٩٦٥
العالم ، محمود أمين	توفيق الحكيم المفكر والفنان	بيروت	١٩٧٥
العالم ، ود. عبد العظيم أنيس	في الثقافة المصرية	بيروت	١٩٥٥
عامل ، د. مهدي	أزمة الحضارة العربية أم ازمة البرجوازيات العربية	بيروت	؟

عباس ، د. احسان	عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث	بيروت	١٩٥٥
عبد الرحمن ، د. عائشة	الشاعرة العربية المعاصرة	القاهرة	١٩٦٣
عبد الرحمن ، د. عائشة	رسالة الغفران (تحقيق)	القاهرة	
عبد السلام ، مصطفى	المجتمع الأصيلي والمسرح	المغرب	؟
عبد القادر ، فاروق	إزدهار وسقوط المسرح المصري	القاهرة	١٩٧٩
عبد الملك ، د.أنور	مصر مجتمع عسكري (ط عربية)	بيروت	١٩٦٢
عبد الملك ، د. انور	دراسات في الثقافة الوطنية	بيروت	١٩٦٧
عبود ، مارون	على المحك	بيروت	١٩٤٦
العروي ، د. عبد الله	الايديولوجية العربية المعاصرة (ط عربية)	بيروت	١٩٧٠
العروي ، د. عبد الله	العرب والفكر التاريخي (ط عربية)	بيروت	١٩٧٣
عصمت ، رياض	الصوت والصدى	بيروت	١٩٧٩
عطية ، احمد محمد	توفيق الحكيم اللامنتمي	القاهرة	١٩٧٩
العقاد ، عباس محمود	قمبيز (نقد مسرحية شوقي)	القاهرة	؟
العقاد وابراهيم المازني	الديوان في الشعر والنقد	القاهرة	١٩٢١
العكش ، منير	اسئلة الشعر	بيروت	١٩٧٩
علبي ، احمد	الإسلام والمنهج التاريخي	بيروت	١٩٧٥

اسم الكتاب	عنوان الكتاب	الطبعة الأولى	
عمارة ، د. محمد	نظرة جديدة الى التراث	بيروت	١٩٧٤
عوض ، ريتا	اسطورة الموت والانبعاث في الشعر المعاصر	بيروت	١٩٧٨
عوض ، ريتا	ادبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير	بيروت	١٩٧٩
عوض ، د. لويس	بلوتلاند	القاهرة	١٩٤٧
عوض ، د. لويس	في الأدب الانجليزي الحديث	القاهرة	١٩٥٠
عوض ، د. لويس	بروميثيوس طليقا لشلي	القاهرة	١٩٤٧
عوض ، د. لويس	فن الشعر لهوراس	القاهرة	١٩٤٥
عوض ، د. لويس	دراسات عربية وغربية	القاهرة	١٩٦٥
عوض ، د. لويس	نصوص النقد الأدبي ـ اليونان	القاهرة	١٩٦٥
عوض ، د. لويس	دراسات في ادبنا الحديث	القاهرة	١٩٦١
عياد ، د. شكري محمد	القصة القصيرة في مصر	القاهرة	١٩٦٨
عياد ، د. شكري محمد	موسيقى الشعر العربي	القاهرة	؟
عياد ، د. شكري محمد	البطل في الأدب والاساطير	القاهرة	١٩٥٩
عياد ، د. شكري محمد	الأدب في عالم متغير	القاهرة	١٩٧١

المؤلف	الكتاب	المدينة	السنة
عياد ، د. شكري محمد	تجارب في الأدب والنقد	القاهرة	١٩٦٧
عيد ، د. رجاء	فلسفة الإلتزام في النقد الأدبي	القاهرة	١٩٧٤
العيد ، يمنى	ممارسات في النقد الأدبي	بيروت	١٩٧٥
عيسى ، صلاح	الثورة العرابية	بيروت	١٩٧٢
غريب ، روز	النقد الجمالي واثره في النقد العربي	بيروت	١٩٥٢
فاخوري ، عمر	اديب في السوق	بيروت	١٩٤٤
القاسم ، نبيه	دراسة في القصة المحلية ـ الفلسطينية	القدس	١٩٧٩
القط ، د. عبد القادر	في الأدب المصري المعاصر	القاهرة	١٩٥٥
القلماوي ، د. سهير	الف ليلة وليلة ـ دراسة	القاهرة	١٩٦٠
كبيسي ، طراد	شجر الغابة الحجري	بغداد	١٩٧٥
كبيسي ، طراد	الغابة والفصول	بغداد	١٩٧٩
كرم ، د. أنطون غطاس	الرمزية في الأدب العربي الحديث	بيروت	١٩٤٩
كمال الدين ، جلال	الشعر العربي الحديث وروح العصر	بيروت	١٩٦٤
لؤلؤة ، د. عبد الواحد	البحث عن المعنى	بغداد	١٩٧٣
مبارك ، محمد	مواقف في اللغة والأدب والفكر	بغداد	١٩٧٤
محفوظ ، عصام	دفتر الثقافة العربية	بيروت	١٩٧٣
محمد ، محيي الدين	ثورة في الفكر العربي المعاصر	بيروت	١٩٦٤

اسم الكتاب	عنوان الكتاب	الطبعة الأولى	
محمود ، د. زكي نجيب	وجهة نظر	القاهرة	١٩٦٧
محمود ، د. مصطفى	الله والإنسان	القاهرة	١٩٥٧
المرصفي ، حسين	الوسيلة الأدبية (جزآن)	القاهرة	١٨٧٦١٨٧٢
مروة ، د. حسين	قضايا أدبية	القاهرة	١٩٥٦
مروة ، د. حسين	دراسات نقدية	بيروت	١٩٦٥
المسدي ، عبد السلام	الاسلوبية والأسلوب	تونس	١٩٧٧
المصري ، إبراهيم	الأدب الحي	القاهرة	١٩٣٠
المقالح ، د. عبد العزيز	قراءة في الأدب اليمني المعاصر	بيروت	١٩٧٧
الملائكة ، نازك	قضايا الشعر المعاصر	بيروت	١٩٦٢
مندور ، د. محمد	النقد المنهجي عند العرب	القاهرة	١٩٤٨
مندور ، د. محمد	النقد والنقاد المعاصرون	القاهرة	١٩٦٤
مندور ، د. محمد	في الميزان الجديد	القاهرة	١٩٤٤
مندور ، د. محمد	قضايا جديدة في ادبنا الحديث	بيروت	١٩٥٨
موسى ، سلامة	الأدب للشعب	القاهرة	١٩٥٦
النصير ، ياسين	القاص والواقع	بغداد	١٩٧٥

النويهي ، د.محمد	قضية الشعر الجديد	القاهرة	١٩٦٥
هلال ، د. محمد غنيمي	المدخل الى النقد الأدبي الحديث	القاهرة	١٩٥٨
هلال ، د. محمد غنيمي	الأدب المقارن	القاهرة	١٩٥٣
هلال ، د. محمد غنيمي	الرومانتيكية	القاهرة	١٩٥٥
الهواري ، احمد ابراهيم	البطل المعاصر في الرواية المصرية	بغداد	١٩٧٦
هويدي ، د. يحيى	حياد فلسفي	القاهرة	؟
هيكل ، د. محمد حسين	ثورة الأدب	القاهرة	١٩٣٣
ياسين ، بو علي	الثالوث المحرم	بيروت	١٩٧٣
ياسين ونبيل سليمان	الأدب والايديولوجيا في سوريا	بيروت	١٩٧٤
يونان ،رمسيس	الرسم العصري	القاهرة	١٩٣٨
يونس ، د. عبد الحميد	الأسس الفنية للنقد الأدبي	القاهرة	١٩٥٨
	مجموعات نقدية لعدة نقاد		
الشعر في معركة الوجود		بيروت	١٩٦٠
الشعر والفكر المعاصر		بغداد	١٩٧٤

فهرس

٨٦٦/٨١/٣٠٠٠